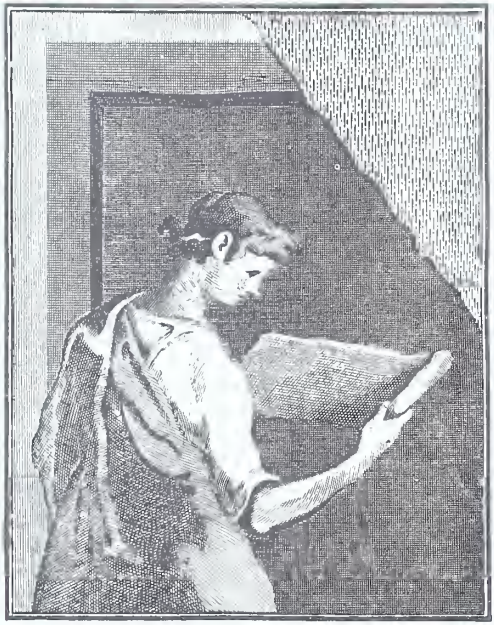
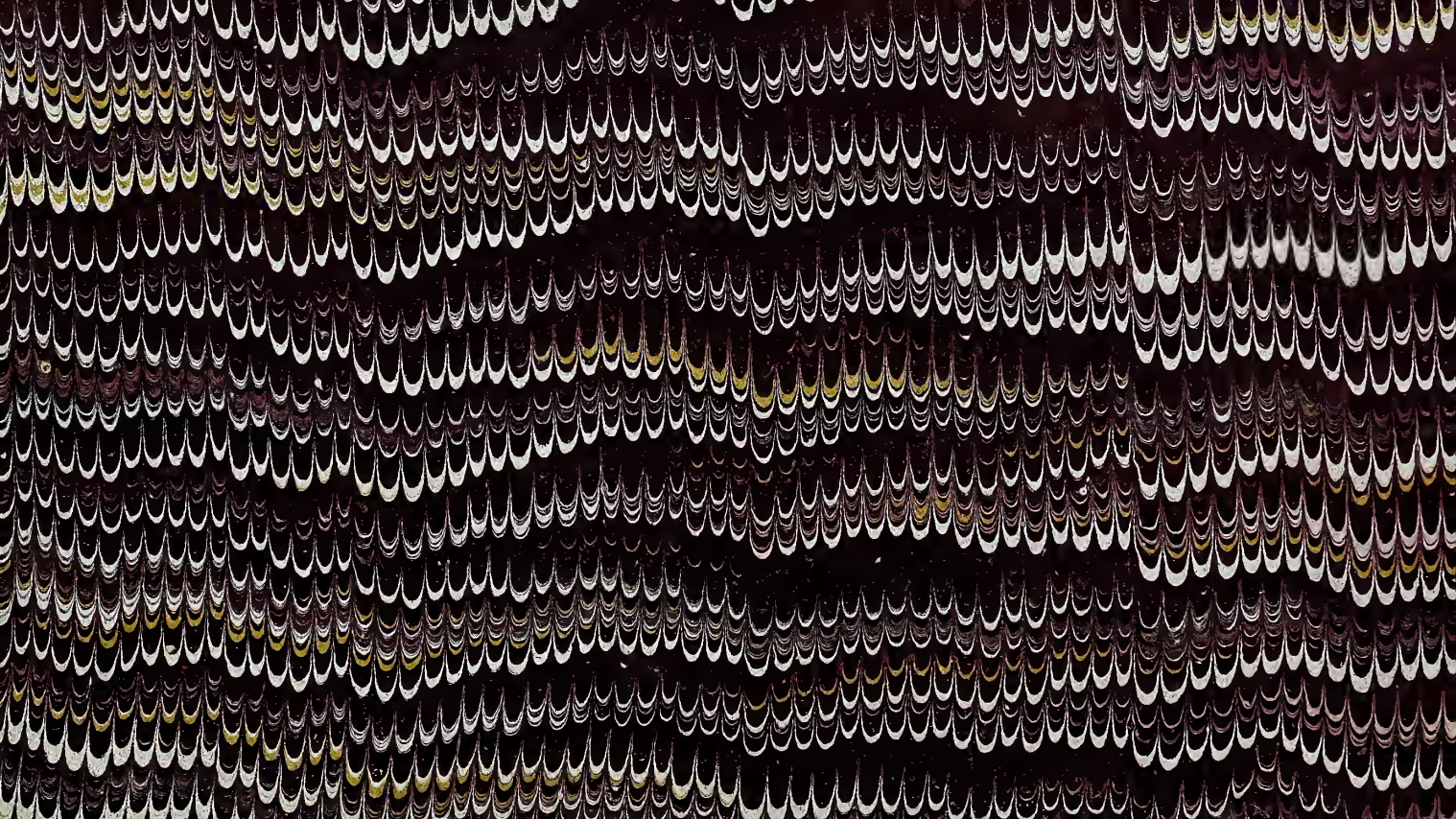


THE GETTY CENTER LIBRARY



M. P. L. Bouvier's

HANDBUCH

DER

OELMALEREI

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE.

Fünfte Auflage.

Nach der vierten Auflage gänzlich neu bearbeitet

von

A. Ehrhardt,

Professor an der Königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden. Ritter des k. k. östreichischen Franz-Joseph-Ordens.

Nebst einem Anhang

über Conservirung, Regeneration und Restauration alter Gemälde.

CONS.
ND
1500
B78
1875

Braunschweig,
C. A. Schwetschke und Sohn.
(M. Bruhn.)
1875.

THE J. PAUL GETTY CENTER

Seiner

Königlichen Hoheit,

dem

Herrn Prinzen Georg,

Herzog zu Sachsen,

dem durchlauchtigsten Curator der Kunstakademieen im Königreich Sachsen,

in tiefster Ehrfurcht

zugeeignet.

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/mplbouviershandb00bouv

Vorrede zur fünften Auflage.

Bei der fünften Auflage dieses Buches ist wiederum festgehalten, dass sie in erster Linie den Anfängern, Künstlern und Dilettanten, die einem wirklichen Kunstleben fern stehen, eine wesentliche Hülfe gewähre. Ferner ist Sorge getragen, dass sowohl in Bezug auf das Material, wie auch auf die Technik nichts von den Erfahrungen verloren gehe, welche für die Unveränderlichkeit und Dauerbarkeit der Gemälde von Wichtigkeit sind. Neu hinzugefügt, beziehentlich verändert ist überall das, was in diesen Beziehungen von den Erfahrungen der neueren Zeit sich als sicher erwiesen hat. Auch ist dem ganz veränderten Stande der bildenden Kunst gegen den Zustand derselben vor fünfzig Jahren ebenfalls überall Rechnung getragen, so weit das in dem begränzten Wirkungskreise dieses Buches möglich war.

Aus diesen Gründen sind auch in dieser Ausgabe die sorgsam erworbenen Kenntnisse und gesammelten Erfahrungen Bouvier's, des redlichen, ernsten und treuen Mannes, wiederum vollständig mitgetheilt. Ebenso die mechanische Praxis, mit deren Hülfe allen denen, welche keinen unmittelbaren und guten Unterricht haben können, eine Kenntniss der Farben und ihrer Verwendung möglich gemacht wird. Ferner von ihm alles Wesentliche über die Farben, ihre Herstellung und

Zubereitung, über die Einrichtung der Werkstatt und über die zum Malen nothwendigen Geräthschaften. Weggelassen sind die behaglichen Plaudereien in nicht sachgemässer Weise oder über nicht sachgemässe Gegenstände, welche sich in den früheren Auflagen vorfinden.

Umgeändert, umgestaltet, hinzugefügt ist fast überall und der Art, so dass dies Buch den veränderten Anschauungen und dem veränderten Zustande der Kunst nicht mehr fremdartig gegenübersteht, sondern auch alle die Vortheile, welche neue Erfahrungen und Entdeckungen bei der Ausübung der Kunst gewähren können, ebenfalls mittheilt. Der Inhalt des Buches ist bei weitem consequenter geordnet als früher und desshalb auch leichter zu übersehen. Der heut zu Tage vielfach eingerissenen Zuchtlosigkeit der Technik gegenüber wird allerdings vieles, was in diesem Buche angerathen und gelehrt wird, hausbacken und pedantisch erscheinen. Ein Künstler aber kann sich der natürlichen Ordnung der Technik seiner Kunst nur unter denselben Nachtheilen entziehen, wie ein Mensch, der sich in ungebundener Freiheit den Beschränkungen, d. h. den Bedingungen seiner Natur entziehen will. Eine kürzere Dauer des Lebens hier, der Werke dort, wird die unausbleibliche Folge sein. Da muss ein Jeder selbst wählen und sich entscheiden.

Die erste Lection ist wesentlich umgearbeitet, ihr Inhalt vermehrt. Die Lection IV ist ganz neu und stützt sich auf Max von Pettenkofers Mittheilungen, welche in Bezug auf das Material der Oelmalerei für alle Künstler von besonderer Wichtigkeit sind. Zur Lection V sind wesentliche Zusätze gemacht. Die übrigen Lectionen dieser Abtheilung, so weit es ihr Inhalt erlaubt abgekürzt und vielfach umgestaltet.

In der zweiten Abtheilung sind die Lectionen X und XI wenig verändert, XII und XIII ganz neu hinzu gefügt, die Lection XVIII neu hergestellt, alles Uebrige umgearbeitet und neu gestaltet. Die Einrichtungen der Werkstatt und der Malergeräthschaften in der dritten Abtheilung sind mit der früheren Ausführlichkeit, die für Künstler von Fach ganz unnöthig sein würde, nur im Interesse derer, die alles dies aus eigener Anschauung nicht kennen, beschrieben; was über Grundirung der Leinwand, über die Firnisse mitgetheilt wird, dürfte wohl allen Künstlern eine wünschenswerthe, eigentlich nothwendige Kenntniss sein.

Zum Anhang ist ein wesentlicher Zusatz durch Mittheilung des Regenerationsverfahrens von Pettenkofer hinzugekommen. Dass dieser Anhang sein Thema nicht erschöpfen, sondern nur eine klare Vorstellung und allgemeine Anleitung auch zu dieser Kunstthätigkeit und zwar nach der gereinigten Erkenntniss unserer Zeit darbieten kann und soll, ergiebt sich aus der wesentlichen Bestimmung dieses Buches.

Druck und Einrichtung sind der bewährten früheren gleich geblieben. So ist zu hoffen, dass der Inhalt durch das straffere Zusammenfassen dessen, was zur Sache gehört und durch die Hinzufügung der Erfahrungen unserer Zeit sich in bester Weise und erhöhtem Maasse brauchbar und gut erweisen werde.

Dresden, im Juli 1875.

A. Ehrhardt.

Ausführliches

Inhalts-Verzeichniss.

I. Die Farben.

Seite

Verzeichniss der von Bouvier geprüften Farben 3
Verzeichniss der Farben, welche jetzt gebraucht werden 6

Lection I.

Bemerkungen über die angeführten Farben 10
1. Kremser Weiss. Eigenschaften. Zubereitung 10
Verfahren, dasselbe vorzüglich gut herzustellen 11
Dsgl. für Aquarell- und Miniaturmalerei 12
2. Bleiweiss 12
Zinkweiss 13
3. Neapelgelb. Anwendung 13
Beachtenswerthes Verfahren, dasselbe gut zu reinigen 14
4. Hellgelber Ocker. Mit allen Farben zu gebrauchen 14
5. Dunkler gelber Ocker. (Mittel-, Stein-, Goldocker) 14
6. Indisch Gelb (Indian Yellow). Vortreffliche und dauerhafte Farbe. Anwendung bei Lasuren 15
Jaune brillant 16
Cadmium 16
Mineralgelb, Casselergelb, die gelben Lacke, Jaune de Gaude, Schüttgelb, Stil de graine jaune 16
Chromgelb 17
7. Lichter rother Ocker. Verfertigung. Anwendung. 17
8. Braunrother Ocker. Verfertigung. Anwendung 18
9. Holländischer Zinnober 18
Zinnober mit Gummiwasser anzumachen 19
10. Vermillon oder Chinesischer Zinnober 19
11. Rosenfarbiger Krapplack. Sehr dauerhafte Farbe 20

Seite
Carminlack, rother Lack, Florentiner Lack, Münchener Lack 22
12. Dunkler oder Carmoisinlack. Sehr dauerhafte Farbe . . . 23
Laque Robert 24
13. Gebrannter Venetianischer Lack oder an dessen Stelle gebrannter Carmin 24
14. Englisch Roth. Anwendung. Eigenschaften 25
Caput mortuum 25
Persisch Roth 25
Marsroth, Marsorange, Marsviolett 25
Türkisch Roth, Indisch Roth, die Eisenoxyde 26
Kaiserroth, Venetianisch Roth, Neapelrotb 26
Van Dyk-Roth 26
15. Helles Ultramarinblau. Vortreffliche und dauerhafte Farbe . . 26
Verschiedene Sorten 27
Charakteristische Kennzeichen des Ultramarins 27
Gebrauch des Ultramarins 28
Gebrauch beim Lasiren der Gewänder etc. 28
Anwendung des gebleichten Oels statt Trockenöls hierbei (Anmerkung) 30
Beim Vollenden des Fleisches, eines Himmels, heller brillanter Stoffe ist Berlinerblau nicht zu gebrauchen, sondern Ultramarin oder statt dessen Kobalt. 32
16. Sehr dunkelblaues Ultramarin (bestes). Anwendung. . . . 33
17. Berlinerblau aus englischer Fabrik 34
18. Smalte oder das Kobaltblau 35
Färbt nicht stark, trocknet sehr schnell und macht andere Farben, Ultramarin, Schwarz, Braun etc. schneller trocken 36
19. Thenard'sches Blau, aus Kobalt 37
Pariserblau, Mineralblau, Pinkertsblau, Antwerpener Blau. 37
Künstliches Ultramarin 37
Blaugrün Oxyd, Grünblau Oxyd 38
20. Ungebrannte Terra di Siena, dunkelt nach. 38
21. Gebrannte Terra di Siena. Verfertigung. Anwendung . . . 39
22. Preussisch Braun (Farbe des Bister) aus gebranntem Berlinerblau nicht englischer Fabrik, dauerhaft, trocknet gut 40
23. Preussisch Braun (Orangebraun) aus gebranntem Berlinerblau englischer Fabrik 41
24. Asphalt oder Judenpech. Zubereitung. Anwendung. Es dunkelt sehr nach 41
Von der Mumie 42
Das Gummi guttae 43
Der gelbe Lack von Antwerpen 43
25. Casseler Braun. Erdpechhaltig, dunkelt nach, Anwendung . . . 43
26. Kölnische Erde. Anwendung. Wenig zu gebrauchen. 45
27. Zusammengesetztes Braun durch Mischung. Verschiedenartig zu mischen und zu gebrauchen 45

Seite

Beispiele solcher Mischungen 46
Dunkel-Ocker, gebrannter Dunkel-Ocker 47
Umbra, gebrannte Umbra 47
Gebrannte grüne Erde 47
Römisch Braun, Florentiner Braun 47
Van Dyk-Braun 47
Brauner Lack, Laque Robert 48
Braun, Gelbbraun, Orange, Orangebraun, Rothbraun, Kirschbraun-Oxyd 48
Schwarz 48
28. Elfenbeinschwarz. Sehr intensives Schwarz 48
29. Kaffeeschwarz. Sehr zu empfehlen. Bläulich 49
Mittel gegen das Obenschwimmen der schwarzen Farben beim Reiben mit Wasser (Anmerkung) 49
30. Papierschwarz. Schwer zu bereiten 49
31. Korkschwarz. Feinstes, bläuliches Schwarz. Anwendung . . . 49
32. Weinrebenschwarz. Schwer fein zu reiben 50
33. Preussisch Schwarz. Sehr intensives Schwarz aus Berlinerblau, schnell trocknend 50
34. Russisch Schwarz. Nicht mehr zu erlangen 50
35. Beinschwarz. Viel gebraucht, trocknet aber sehr schwer . . . 51
36. Kernschwarz. Violettlich. Nr. 28, 31, 36 werden von allen Schwarzen am meisten angerathen 51
37. Grünspan, destillirt oder in Krystallen. Brillante Farbe zum Lasiren. Gebrauch und Anwendung 51
38. Grüner Lack. Sehr schöne Farbe, dunkelt aber nach 55
Grüner Zinnober 55
Chromgrün, Chromoxyd 55
Permanent-Grün 55
Mineralgrün 55
Deckgrün, Vert Paul Veronèse 55
Grüne Erde, Veroneser grüne Erde 55
Kobaltgrün 56
Vert émeraude 56
Verfahren, um unbekannte und zweifelhafte Farben zu prüfen 56
Verwendung der angegebenen Farben 59
Veränderung der Farben an und für sich 60
Durch ungenügende Sorgsamkeit bei der Herstellung und Zubereitung der Farben 61
Die Behandlung der Farben beim Malen selbst 62

Lection II.

Bouvier's gegen alle älteren Methoden einfacheres und schnelleres neues Verfahren, das Ultramarin aus dem Lapis Lazuli zu ziehen 64

Seite
Einleitendes Verfahren 64
Das Verfahren bei der Scheidung oder Wäsche. Ersteres längeres und beschwerlicheres Verfahren 67
Wie das Wasser abzugiessen ist, ohne dass Farbe verloren geht 71
Letzte Operation, Reinigung des Ultramarins 72
Zweites Verfahren, das Ultramarin aus der fetten Paste zu ziehen 73
Drittes Verfahren mit Pottaschenlauge. 74
Viertes Verfahren mit Gummiwasser 75
Untrügliche Mittel, zu erforschen, ob das Ultramarin verfälscht ist 76

Lection III.

Verfahren, den Venetianischen Lack oder den Carmin zu brennen, um ihn viel dunkler und zugleich dauerhaft zu machen 79
Verfahren, das Preussisch Braun im Tone des Asphalt zu bereiten. Vortreffliche Farbe zu Lasuren, trocknet gut und dunkelt nicht nach 80
Ein anderes goldiges Braungelb aus englischem Berlinerblau zu verfertigen, ebenfalls eine sehr sichere Farbe 82
Verfahren, den Asphalt aufzulösen und in Blasen aufzubewahren, ohne ihn zu reiben. Nothwendige Vorsicht hierbei 82
Schwarz von Kaffee zu bereiten 83
Verfahren, Kaffeeschwarz und andere Arten Schwarz, die auf dem Wasser schwimmen, zu waschen und zu reinigen 85
Gestalt und Maas, welches die eiserne Büchse haben muss, in welcher man die Farben brennt 86
Verfahren, das Papierschwarz zu bereiten 86
Verfahren, das Korkschwarz zu bereiten 88
Verfahren, das Preussich Schwarz aus gewöhnlichem Berlinerblau zu machen, ein Schwarz, das besser als alle anderen trocknet 89

Lection IV.

Von den Oelen, welche zur Oelmalerei gebraucht werden, namentlich dem Leinöl und Mohnöl 90
Bestandtheile dieser Oele 91
Verhältniss der zu den verschiedenen Farben nothwendigen Menge dieser Oele 92
Warnung vor zu vielem Oel 93

Lection V.

Seite

Vom Trockenöl oder Leinölfirniss. Dessen Verfertigung und Gebrauch. Vom Siccatif de Courtray, Siccatif de Harlem und anderen Trockenmitteln 95
Art der Anwendung 96
Ein Näpfchen dazu auf der Palette 97
Es ist möglichst wenig davon zu verwenden, und wo es niemals gebraucht werden darf 98
Fälle, wo das gebleichte Oel dem Leinölfirniss vorzuziehen ist 99
Das Siccatif de Courtray und das Siccatif de Harlem 100
Malbutter, Roberson's Medium 100

Lection VI.

Mittel, das Mohnöl zu bleichen, es fast so klar wie Wasser und dadurch trocknender, wenn auch zäher, zu machen 102
Frisches, helles, nicht warm gepresstes Nussöl ist zum Malen zu gebrauchen (Anmerkung) 102
Ein anderes mit Feuer hergestelltes weisses Oel 103
Gebrauch dieses gebleichten und gereinigten Oeles . . . 104
Lucanus Retouchirfirniss und der Copaivabalsam 106
Copaivabalsam und Wachs 107

Lection VII.

Verfahren, die rohen Farben zu schlemmen 109
Behandlung des rohen hellgelben Ockers vor dem Schlemmen 109
Das Schlemmen und Abgiessen des Ockers 110
Die geschlemmte Farbe ist vor dem Reiben mit Oel nochmals mit Wasser abzureiben und zu trocknen (Anmerkung) 112
Auswahl der Ocker 113
Umbra und umbraartige dunkle Ocker sind zu verwerfen 114

Lection VIII.

Von den nothwendigen Instrumenten zum Farbenreiben . . 115
Vom grossen Reibstein. Grösse, Material etc. 115
Von der kleinen Glasplatte oder dem kleinen Reibstein, die auch zum Mischen der Töne gebraucht werden 116
Von dem grossen Läufer. Material, Form. 118
Wie man das Untertheil desselben schleift 118
Von der Form, die man den Handhaben der Läufer geben muss 119
Der Läufer von Porphyr oder hartem Biscuit-Porzellan . . 120
Wie man die Basis eines Läufers an den Handgriff festkittet 120
Verfahren, die Farben mit Wasser abzureiben 121
Von der Quantität Farbe, die auf einmal zu reiben ist 121
Von der Bewegung, welche man bei dem Reiben im Wasser dem Läufer geben muss 122

Seite
Wie man den Läufer mit Vorsicht vom Steine abheben muss . . . 123
Wie die Ränder des Läufers mit dem Spachtel zu reinigen sind . . . 123
Grad der Flüssigkeit für die Farbe 124
Woran man erkennt, ob die Farbe genug gerieben 124
Wie die Farben in Oel gerieben werden müssen. 124
Vor dem Reiben ist hierbei mit dem Spachtel ein Häufchen Farbe zuzubereiten. Wenig Oel zuzusetzen 125
Von dem richtigen Grad der Consistenz der Farbe 126
Wie bei dem Reiben der Farben in Oel der Läufer zu führen ist . . . 127
Wie Stein und Läufer zu reinigen sind, nachdem man in Oel gerieben hat. 128
Verwendung von Seife, um die augenblickliche Reinigung der Platte und des Läufers vom Oel zu vermeiden 129
Wie man nach dem Reiben der Farben mit Wasser Stein und Läufer reinigt 129
Vollständig in Wasser abgeriebene Farben bewahrt man in Form von Pulvern 129
Von verschiedenen Einrichtungen der Tische, um bequem zu reiben 130
Beschreibung eines Klapptisches, durch den Platz in der Werkstatt erspart werden kann 131
Verhältnisse des Tisches oben 132
Stütze oder Fuss eben dieses Tisches 132
Wie diese Stütze (Figur *T*) angebracht wird 133
Wie die Glasplatte am praktischsten auf dem Tische zu befestigen ist . 133
Wie die Glasplatte zu befestigen ist, dass sie beim Niederlassen des Tisches nicht herabfallen kann 134
Wie die Riemen (*Z*), welche die Glastafel halten, zu befestigen sind . . 134

Lection IX.

Methode, um die Farben in Blasen aufzubewahren 136
Man gebraucht Schweinsblase. Wie diese zu behandeln und zu schneiden ist 137
Wie man die Farbe in die Blase bringt und einschliesst 137
Wie man die Blase fest verschliesst 138
Wie man die Farbe aus der Blase drückt und hierzu eine Oeffnung in selbe macht 138
Farben, die man nicht in Blasen aufbewahrt 139
Tüben und Farbenblasen frisch zu erhalten 140
Aufbewahrung der Farben einer Palette 140
Die Ueberbleibsel der Palette setzt man nicht unter Wasser 140

II. Die Oelmalerei.

Lection X.

Seite

Von den Vortheilen, welche aus einer vernünftigen Methode beim Aufsetzen einer Palette und aus einer methodischen Ordnung in der Zusammenstellung der Töne, nach ihrer natürlichen Abstufung, entspringen 145
Vorbereitungen zu einer Palette allein für die Untermalung des Fleisches 147
Die neun reinen Farben, mit denen alle Mischungen gemacht werden 148
Methodische Anordnung der Töne einer Palette zur Untermalung des Fleisches. 149
Frische, rosenfarbene und helle Töne 150
Mehr oder weniger mit Schwarzblau gebrochene Töne für die Halbtöne und Schatten 151
Halbtöne, welche den Schatten am nächsten sind 154
Beobachtungen und Anweisungen zu dem Vorhergehenden, um diese Reihen der Töne gut anwenden zu können 155
Drei Reihen Töne für Haare, Wäsche, Hintergründe etc. die gleichzeitig mit dem Fleisch angelegt werden müssen 158
Beobachtungen und Bemerkungen zu den eben genannten Tönen für die Beiwerke 159
Von den Haaren. 160
Dem Anfänger besonders wird diese ganz ausführliche Palette anempfohlen 161

Lection XI.

Wie man sich bei einer guten Untermalung (eines Kopfes) zu verhalten hat 162
Es muss vorausgesetzt werden, dass vor allen Dingen die Aufzeichnung gut und treu gemacht ist 162
Wie man eine Zeichnung auf Papier, um sie auf Leinwand zu übertragen, durchzeichnet (kalkirt) 162
Berichtigung des Umrisses mit dem Pinsel auf der Staffelei. Anweisungen für das Arbeiten an der Staffelei und für den Gebrauch der Pinsel und Farben hierbei 165
Zuerst müssen die Schatten mit wenig Farbe, wie getuscht, angelegt werden, bevor man die Lichter impastirt. . . . 166
Die Lichter (und Localfarben) müssen stark impastirt werden und man fängt da an, wo man beim Zeichnen auf grauem Papier weisse Kreide aufsetzen würde 167
Es wird Ton an Ton, einer neben den anderen ohne sie in einander zu ziehen, in fortschreitender Abstufung von den Lichtern ab weiter aufgetragen 167

Seite
Die gebrochenen Farben der Halbtöne dürfen nicht übertrieben werden 167
Man kommt so von den Halbtönen zu den wirklichen Schatten und den Reflexen 168
Die Schatten dürfen nicht zu dunkel in der Untermalung angelegt werden, sondern lichter und wärmer 169
Die Töne müssen durch die Richtigkeit ihres Tons und ihrer allmäligen Abstufung in einander fliessen, durch den Vertreiber so wenig wie möglich in einander gezogen werden 169
Anweisung, wie die Töne in einander verschmolzen werden müssen, ohne einen durch den anderen zu verderben 170
Beispiel für die Behandlung einer solchen unmerklichen Abstufung der Töne 171
Die Verschiedenheit dieser Töne kommt nicht sowohl von der Mannigfaltigkeit der wirklichen Färbung der Haut, sondern vielmehr von den Veränderungen der Beleuchtung auf abweichende Flächen, verstärkt durch den zarten Flaum einer schönen Haut 173
Von den verschiedenen Färbungen, welche die Reflexe beim Fleisch annehmen 174
Von der Arbeit, wodurch die Verbindung der Töne vollständig hergestellt wird 175
Gebrauch der Iltis- und Dachspinsel, die nur erlaubt sind, um die störenden Unebenheiten der Pinselstriche fortzuschaffen 176
Ueber einige frische und lebendige Pinselstriche und Drucker zur Vollendung einer Untermalung 177
Zuerst durch höchste Lichter, die aber immer dem Grade der Lichter dieser Parthie analog sein müssen 177
Dann durch dunkelste Schatten, Drucker 179
Die Anfänger werden besonders aufmerksam gemacht, dass das Weiss des Auges, die Hornhaut, niemals sehr weiss ist 179
Desgleichen, dass das Glanzlicht des Auges gewöhnlich zu gross und zu weiss gemacht wird 180
Desgleichen, dass der Rand des Auges, wo die Wimpern ansetzen, niemals scharf und schneidend sein darf, er mag übrigens noch so dunkel sein 180
Dasselbe gilt von allen Druckern, Tiefen und Falten der übrigen Gesichtstheile 181
Von der Zeit, welche zur Untermalung eines Kopfes annähernd erforderlich ist 182
Weg, den Anfänger für die Eintheilung der Arbeit zu nehmen haben 182
Von der Untermalung der Beiwerke 184
Betrachtungen über die Farbe und den Grad der Dunkelheit eines Hintergrundes, in Bezug auf den dargestellten Gegenstand 184
Der Hintergrund eines Brustbildes darf nicht durch allerlei Beiwerk unruhig werden 185
Leichte Veränderungen der Farbentöne machen einen Hintergrund harmonischer als gleichmässige Eintönigkeit 185

Seite
Man soll sich den Hintergrund so viel als möglich so herstellen, wie man ihn zu malen gedenkt 185
Alle Nebensachen müssen breit, ohne in zu kleine Details einzugehen, gemalt werden 186
Alle Farbe muss durchschnittlich gleichmässig aufgetragen werden . . 187
Vorsichtsmassregeln beim Trocknen eines Gemäldes . . . 187
Trocken ist ein Gemälde, wenn der Hauch darauf haftet. Dann erst darf man leise die Finger zum Anfühlen gebrauchen 188
Mit Trockenöl gemalte Stellen bleiben unter der Oberfläche länger weich 188
Wie man eine hinlänglich trockene Untermalung abschabt, ehe man darüber malt und was hierbei zu beachten ist 189

Lection XII.

Vom Gesetz der Farbe 193
Das Licht erscheint in der reinsten Farbe, der Halbton dagegen gebrochen, der Schatten warm 195
Die zusammenstehenden Farbentöne zeigen sich verhältnissmässig contrastirend nach den complementären Farben zu 196

Lection XIII.

Weitere Anleitung zu einer guten Untermalung, Untertuschung und à la prima Malerei 199
Die Farben welche sich der Anfänger anschaffen muss 199
Mittel für den Unerfahrenen die Farbentöne kennen zu lernen, welche die Farben durch Mischung geben 199
Vereinfachte Palette durch eine Reihe harmonischer und charakteristischer Töne 201
Beispiel einer solchen Palette 202
Die Untertuschung 206
A la prima Malerei 207

Lection XIV.

Von der Palette zur Vollendung der Carnation 210
Mischung der Töne einer Palette, um die Fleischpartieen zu übermalen und zu vollenden 210
Verzeichniss der für diese zweite Palette nothwendigen reinen Farben, die theils in Blasen, theils als Pulver aufbewahrt werden 210
Die angegebene Masse jeder Farbe ist für einen kleinen Kopf nach einem Kirschkern als der Einheit für dieselbe angegeben, bei einem lebensgrossen Kopf ist die Masse zu vervierfachen 211
Alle ersten mit einem * bezeichneten Töne, die Haupttöne sind ohne Weiss; die beiden Töne darunter dagegen mit Weiss gemischt . . . 212
Mischung und Anordnung der Töne für eine Palette, um die Fleischpartieen der Untermalung zu übermalen. Sieben Reihen 213

Seite

Mit Ultramarin und Blauschwarz gebrochene Töne für zurückweichende Parthieen und Stellen, wo die Haut sehr dünn und fein ist. Sieben Reihen 215
Für die wirklichen Schatten, unter welche kein Weiss kommt. Eine Reihe 218
Für die Reflexe, ohne Weiss, aber mit hellem Gelb gemischt. Zwei Reihen 218
Dunkelbraune Farben ohne Weiss, für starke Schattenmassen und Drucker. Vier Reihen 219
Zweiundzwanzigste Reihe für die Wäsche, Hintergründe etc. 221
Einige Töne sind für die Haare und unmittelbar an das Fleisch stossende Parthieen zu mischen, immer aber dünn aufzutragen 221
Diese ganz ausführliche Palette kann bei mehr Erfahrung immer eingeschränkt und abgekürzt werden 222
Zu empfehlen ist dem Lernenden aber niemals einen Gegenstand zu malen, ohne nicht wenigstens die wesentlichsten Töne sich zu mischen 224
Die Haarendigungen, welche das Fleisch berühren, sollen nicht mit Casseler-Braun, Terra di Siena oder Cölnischer Erde, sondern mit braunem, rothem, gelbem Ocker und mehr oder weniger Schwarz, je nach der Haarfarbe angegeben werden 225
Bemerkungen über Hintergründe, besonders eines Himmels als solchen . 226
Allgemeine Bemerkungen über die Wahl der Farben in der Bekleidung, je nach der mehr oder weniger frischen Farbe des lebenden Modells, und über schwarze Kleidung 227
Färbung, Abtönung, Dunkelheit eines Hintergrundes sind sehr wesentliche und durchaus nicht gleichgültige Dinge. Der Hintergrund hebt oder zerstört den Kopf 228
Die Art des Hintergrundes muss vortheilhaft für das Colorit, so wie für die Wirkung desselben und eben so in Bezug auf die Farben der Gewänder überlegt werden, damit er ohne Härte sich von der Figur löst, und Raum und Luft dazwischen zu liegen scheint 228
Einige Rathschläge über die Wahl der Farben, die bei er Kleidung, je nach der Natur und dem Colorit, diesem am vortheilhaftesten sind . 229
Allgemeine Anleitung für die Uebermalung des Fleisches und insbesondere für die Vollendung eines Kopfes . . . 230
Es ist nothwendig, alle Anweisungen für die Palette zur Untermalung und für die Untermalung selbst sich in das Gedächtniss zurückzurufen oder nachzulesen 230
Jede störende Erhöhung der Farbe muss von der Untermalung abgeschabt sein 230
Man beginnt mit den Localtönen im Lichte und setzt Ton an Ton . . 231
Man muss nicht dick malen, um den Ton verbessern zu können. Beispiel hierzu 231
Mit angestrengter Aufmerksamkeit muss man den richtigen Ton für das Licht und mit diesem übereinstimmend den der Halbtöne, Schatten und Reflexe suchen 232
Warum ein Gemälde zwei und drei Mal zu übermalen ist, obgleich das Verfahren dabei immer ein sehr ähnliches 232

Seite
Von den feinen Tönen, die man durch Uebermalen hervorbringen kann. Beispiel hierzu 233
Wie solche Töne anzulegen und zu übermalen sind, um dies zu erreichen 233
Bei den Schatten muss man sich vor mehligen Tönen hüten 235
Wie man vermeidet in den Schatten undurchsichtig und mehlig zu werden 235
Wie die Reflexe im Allgemeinen zu behandeln sind 235
Ungereinigtes Neapelgelb, für das Licht nicht zu gebrauchen, ist für die Reflexe vortrefflich 236
Wie man an einer reinen Stelle der Palette mit dem Pinsel durch Versuche und Mischen eines ähnlichen Tones, den rechten Ton zu finden versuchen muss 236
Zwischenbemerkung über die Zusammensetzung der Farbentöne 236
Auseinandersetzung des Princips, dass in der Natur alle nur möglichen Farben und Töne aus den drei im Lichtstrahl enthaltenen Urfarben, Gelb, Roth und Blau, zusammengesetzt sind 237
Wir jedoch gebrauchen verschiedene Arten dieser drei Farben und müssen Weiss und Schwarz hinzufügen 337
Bei der Aquarelle kann man zur Noth mit diesen drei Urfarben ausreichen 237
Lasuren und Untertuschungen haben die meiste Aehnlichkeit mit der Aquarelle 238
Wie mit den drei Urfarben die übrigen zusammenzusetzen sind, — für die Aquarelle erläutert 238
Obgleich die drei Urfarben die Basis aller nur möglichen Färbungen und Töne sind, müssen wir verschiedene Sorten derselben Farbe haben, um die Farben der Natur nachahmen zu können 239
Um leichter zu erlernen, wo und wie man diese verschiedenen Arten anbringen muss, sind die zwei Paletten angegeben 239
Warum man bei Untermalung des Fleisches nur blauschwarze Farben anwendet, bei der Vollendung gutes Blau mit sehr wenigem Schwarz . 239
Fortsetzung der Anleitung zur Uebermalung 240
Uebermalung und Vollendung der Augen 240
Wie die Augenbrauen gemalt werden müssen 240
Desgleichen die Augenwimpern 242
Ueber die Färbung der Augenlider 243
Wie die Iris erscheinen muss 243
Das Weiss des Auges darf nicht zu weiss gemalt werden 243
Wichtige Regel, die nie vergessen werden darf, dass man ohne Unterlass die Gesammtheit seines Modells betrachten und unaufhörlich die einzelnen Theile, in Bezug auf ihre Verhältnisse unter einander, was Stellung, Licht, Schatten, Farbe, Abtönung etc. etc. betrifft, vergleichen muss 243
Wenn auch der Contour eines Kopfes gut wäre, Licht und Schatten und dadurch die Modellirung aber falsch, würde es doch Karrikatur werden 244
Die Form, die Wirkung oder Modellirung und die Wahrheit der Farbe muss immer zu gleicher Zeit beachtet werden 245
Beispiel an einer Rose, um Form, Wirkung und Eindruck der Farbe als Schatten zu finden 246

Seite

Zu den Schatten verschiedenartiger Gegenstände sind aber auch verschiedene Mittel zu ergreifen. Bei gut polirtem Holz dürfte weder viel Schwarz noch Blau oder Weiss im Schatten angewendet werden, sondern transparentes Braun als Lasur für die Schatten 247
Bei unpolirtem und roh bearbeitetem Holze ist dies wiederum anders . 247
Weiss darf durchschnittlich nur in den Schatten heller Gegenstände angewendet werden, wenn nicht die Wirkung des Schattens gestört werden soll 247
Die Gesammtfarbe eines Gewandes und anderer grösserer Parthieen ist am besten durch Lasuren mit dem Uebrigen in Harmonie zu bringen 248
Die höchsten Lichter des Fleisches stehen nicht nur auf den vorspringenden Punkten, sondern auch in beleuchtenden Vertiefungen 249
Ueber die Nachbildung von Runzeln, Flecken der Haut und körperlichen Fehlern 250
Die vollkommene Aehnlichkeit hängt nicht allein von der Richtigkeit der Zeichnung und der Verhältnisse ab, der Ausdruck, die Mienen sind eben so wichtig 251
Die schärfere Beleuchtung der Ateliers lässt die Einzelheiten stärker erscheinen, als sonst wohl 252
Der Maler soll im Portrait nicht schmeicheln, aber in passender Weise verschönern, da er viel Anmuth und Schönheit, die in der Bewegung, dem wechselnden Ausdruck etc. liegt, doch nicht wiedergeben kann . 253
Zwischensatz. Allgemeine Rathschläge für Portraitmaler 253
Von den nothwendigen Vorkenntnissen, die vor dem Malen nach der Natur erworben sein müssen 253
Wahl der ersten Modelle 254
Wie Jemand zu placiren ist, der den, der sich malen lässt, unterhalten soll 255
Vorlesen zur Unterhaltung des Modells erfüllt diesen Zweck nicht recht 255
Es ist nicht rathsam Jemanden wirklich lesend darzustellen 256
Auch das Profil ist selten günstig für eine vollständige Aehnlichkeit . . 256
Das beste Mittel, einen belebten und wahren Ausdruck seines Modells zu Gesicht zu bekommen, ist, den Blick auf sich selbst zu ziehen und wie dies anzufangen ist 257
Ein Wort über Portraits mit abgewandtem Blick 258
Bemerkungen über Familienportraits, die aus einer Gruppe von Personen bestehen 258
Warum man Einzelportraits nicht in einer Handlung oder Bewegung begriffen, sondern ruhend darstellen soll 259
Fortsetzung der Anleitung zur Uebermalung 259
Zu kleine und kleinliche Details soll man vermeiden und sich an die allgemeine Erscheinung, wie sie aus einer gewissen Entfernung erscheint, halten 259
Vergleichung der Werke Denner's mit denen anderer berühmter Meister in Bezug auf Nachahmung der Details und der allgemeinen Wirkung . 261
Warnung, beim Uebermalen der kräftigen Schatten eines Gesichts oder anderer Fleischparthieen nicht in's Trübe und Schwarze zu gehen . . 261

Seite
Warnung, die bläulichen, grünlichen etc. Halbtöne nicht zu stark zu machen 262
Verschwindende Flächen und Contoure eines Gesichts, eines Halses, der Arme, der Schultern etc. dürfen sich nicht hart und trocken auf den Hintergrund absetzen, sondern müssen zart und unmerklich übergehen, ohne dadurch an Form und Reinheit zu verlieren 263
Die reinen und zarten Töne eines schönen weiblichen Halses müssen doch abgetönt durch einen sehr feinen Ton wiedergegeben werden . 263
Stellen, wo das Fleisch gewöhnlich einen mehr gelblichen oder mindestens wärmeren und goldigen Ton hat 264
Hartes Hervortreten der Halsmuskeln, Schlüsselbeine etc. bei mageren Personen dürfen nicht übertrieben, sondern müssen vielmehr in der Nachbildung gemildert werden 265
Um den Busen, die Brust etc. vor den Hals vortretend zu machen, muss man die reinsten und brillantesten Local-Lichttöne anwenden 265
In allen diesen grossen Lichtparthieen muss die Farbe breit und frei aufgetragen werden, damit sie recht rein bleibe 266
Wesentlich zur Erreichung eines guten Totaleffects trägt die Führung des Pinsels im Sinne der Form bei 265
Unterschiede der Verfahrungsarten bei der Untermalung und Uebermalung 267
Eintheilung der Arbeit 268
Durchschnittlich muss man sich darauf einrichten, an einem Tage das Gesicht zu vollenden 268
Vorsichtsmassregeln, um die Farbe von einem Tage zum anderen frisch und zur Arbeit brauchbar auf dem Bilde zu erhalten 268
Eintheilung der Arbeit für Anfänger 269
Verschiedene Rathschläge, die Uebelstände zu mildern, welche aus einer stückweisen Uebermalung des Gesichtes entstehen 271
Für Arme, Hände, Schultern, Brust etc. müssen viele Studien gemacht werden, zuerst nach der Antike und Gipsabgüssen, dann nach dem Leben, mit guter Auswahl der Modelle, um dem Gedächtniss schöne Formen einzuprägen 272
Arme, Schultern etc. dürfen in nicht zu abweichenden Localtönen gegen den Kopf gemalt werden 273
Die Nägel, die Contoure der Augen, die Nasenlöcher, die Trennung der Finger etc. dürfen niemals zu hart und trocken gemacht werden . . 274
Solche Parthieen kann man nach einem anderen Modell von ähnlicher Natur und besserer Form ausführen 274
Was die Uebermalung leisten soll und die Technik hierbei 274

Lection XV.

Von den Lasuren und Retouchen 275
Zu welchem Zweck, wie und mit welchen Farben dieselben gemacht werden 275
Wie man eine Lasur, mit der man nicht zufrieden ist, fortnimmt . . . 276
Oder dieselbe in anderer Weise ändert 276
Jedoch darf man dies Nachhelfen mit Lasuren nicht übertreiben . . . 277
Wo man lasiren kann 277

Seite

Ist eine Parthie zu dunkel in der Untermalung, so kann sie nicht lasirt, sondern muss ziemlich dick übermalt werden 278
Immer muss mit einem dunkleren Tone über einen helleren lasirt werden 278
Verzeichniss der durchsichtigen Farben, um damit Lasuren und Retouchen zu machen 278
Von den Retouchen 279
Zu was eine solche Retouche gebraucht werden kann 279
Verschiedenartige Anwendung der Retouche 280
Zu Retouchen gebraucht man wenig und seltener Trockenöl, da die Farben deckender sind und also leichter trocknen 282
Vom Farbenauftrag und der Pinselführung 282
Ein zu dicker Auftrag der Farben ist nicht anzurathen. Das Licht muss allerdings dick aufgetragen werden 283
Schatten müssen dünn und besonders gleichmässig, Halbtöne und Reflexe dicker, Lichter stark im Farbenauftrag gemalt werden 284
Wie ein freier Pinselstrich als Glanzlicht oder als Drucker im Schatten beschaffen sein muss, um ausdrucksvoll und lebendig zu erscheinen 285
An der Pinselführung erkennt man die grossen Meister 286
An der Freiheit solcher Pinselführung unterscheidet man auch leicht ein Original von einer auch sonst guten Copie 286
Dreiste Pinselstriche auf's Gerathewohl machen aber durchaus nicht die Vortrefflichkeit eines Gemäldes aus 286
Der mehr oder weniger starke Auftrag der Farbe, die geringere oder grössere Vollendung und Ausführung eines Gemäldes richten sich wesentlich nach seiner Grösse und der Entfernung, aus der es gesehen werden muss 287
Was in diesen Beziehungen zu beobachten ist 288
Recapitulation 288
Zusammengefasste Wiederholung über Lasur und Retouche 288
Warnung vor zu vielem Quälen der Farbe und vor dem Gebrauch zu vielen Oeles 289
Von verschiedenen Malmitteln, als Zusatz zu den Farben 290

Lection XVI.

Von den Kleidungen, den Draperieen und der Art und Weise, sie zu behandeln 291
Buntscheckige und blumige Stoffe machen selten eine gute Wirkung in einem Portrait 291
Jedoch giebt es Ausnahmen, zumal wenn die Verzierungen oder Stickereien Weiss auf Weiss sind, wie bei Gazen, Mousselinen etc. 291
Einige Anweisungen über die Farbe der Bekleidungen, wie sie nach Hautfarbe, Alter und Stand am vortheilhaftesten für die Personen, welche gemalt werden, sind 292
Vom Faltenwurf und der Kunst den Gliedermann zu bekleiden 293

Seite

Zu diesem Zwecke muss man sich erst eine kleine Zeichnung nach der Natur, wo das Gewand natürlich sitzt, machen und besonders wenn der Zufall dem Maler eine gute Vertheilung und Wirkung der Falten zeigt 294

Die Kunst, den Gliedermann gut zu drapiren ist schwer; man muss lernen sich mit einem leidlichen Aussehen zu begnügen, sonst wird man seine Zeit mit stets neuen Versuchen verlieren, ohne doch jemals sich vollkommen genügen zu können 294

Contour und Bewegung dürfen niemals nach dem Gliedermanne gezeichnet und festgestellt werden; hierzu müssen die Linien nach dem Leben gemacht werden 296

Der Portraitmaler wird gut thun, eine Gliederpuppe von mässigen Proportionen sich anzuschaffen 296

In welcher Art man eine mässig grosse weibliche Gliederpuppe auch für einen Mann gebrauchen kann 297

Wie Stoffe gut zu drapiren sind 297

Eine wesentliche Bedingung für alle Gewandung besteht darin, dass sie die Hauptformen des Körpers erkennen lässt 297

Ueber Maquetten, kleine Figuren von Gips oder Holz zum Studium der Gewandung 298

Vom Contrast der Falten unter einander, zur Verhütung der Einförmigkeit 298

Tiefe Falten hat man besonders auf den vorspringendsten Stellen des Körpers und der Glieder zu vermeiden, was der Natürlichkeit und der Schönheit gleichmässig zuwider ist 299

Um einen schönen Faltenwurf kennen zu lernen, muss man die Meister der vergangenen Zeit und der Gegenwart studiren 299

Die Angabe eines Hülfsmittels, um die Lichtwirkung einer grossen Composition durch Maquetten, die eben so wie in der Composition gruppirt sind, zu studiren etc. 299

Von der Art und Weise, verschiedene Arten der Zeuge und ihre matten oder brillanten Farben nachzuahmen . . . 300

Für brillante Stoffe, namentlich für alle schön blauen Seidenarten, hat man sich des Ultramarins oder Kobaltblaus zu bedienen, und wie dabei zu verfahren ist 301

Beispiel einer Mischung, um dunkelblaues Tuch nachzuahmen 301

Wie man es anzufangen hat, wenn bei der Uebermalung eines Gemäldes die Gewandung vollendet werden soll 302

Beobachtung über den schillernden Glanz des Tuches, wenn dasselbe gegen das Licht gesehen wird 304

Bemerkungen über das charakteristische Aussehen der Falten verschiedener Stoffe 305

Speciell, worin sich leichte Seidenstoffe und Atlas unterscheiden . . . 306

Die besonderen Eigenthümlichkeiten des Sammet, Plüsch und Pelzwerks 306

Von den leichten und durchsichtigen Stoffen 307

Bis zu welchem Grade von Ausführung man bei der Kleidung und den Nebensachen gehen soll 309

In den Lichtern zeigt sich die Localfarbe auch in den Gewändern am

Seite

brillantesten, während sie in den Schatten mindestens gebrochener und milder erscheinen muss, gerade wie bei allen übrigen Gegenständen auch 310
Ueber die brillante Farbe gewisser Reflexe 311
Von flatternden, von der Luft bewegten Gewändern 311
Nur sehr geschickte Künstler, die zugleich viel Geschmack haben, werden im Stande sein, fliegende Gewänder wirklich schön zu machen . . . 311
Will man flatternde Gewandung bei einer ruhigen Stellung anwenden, so muss man das übrige Gemälde damit in Uebereinstimmung bringen . 312
Mittel um sich flatternde Gewänder annähernd natürlich für das Studium herzustellen 312
Technische Behandlung der Gewandungen 313

Lection XVII.

Verfahren bei dem Retouchiren blos einzelner Stellen in einem Gemälde, das schon mehr Mal übermalt ist und in welchem man nur gewisse Fehler zu verbessern oder einige Töne abzuändern wünscht ohne doch hierdurch Flecke zu verursachen 314
Die Stellen sind mit gebleichtem Mohnöl anzureiben 314
Oder mit Lucanus Retouchirfirniss oder Copaivabalsam 315

Lection XVIII.

Allgemeine Bemerkungen über die Landschaftsmalerei. Die Studien eines Landschaftsmalers. Für Anfänger einige Rathschläge die Malerei eines Landschaftsgemäldes betreffend. Ueber die Charakteristik in der Landschaft nach dem Klima und der Eigenthümlichkeit eines Landes . . 317
Stellung der modernen Landschaftsmalerei gegenüber der älteren und der übrigen Abtheilungen der Malerei 317
Die Studien des Landschaftsmalers 320
Zunächst der verschiedenen Baumarten, der Form nach durch Zeichnung 320
Ebenso aller anderen Bestandtheile der Landschaft 321
Dann müssen Studien aller dieser Gegenstände mit der Farbe gemacht werden 321
Einige Rathschläge, die Malerei in einem Landschaftsgemälde betreffend 324
Welche Farben zu einem Himmel zu verwenden sind 324
Technische Behandlung dabei 325
Die Töne der Ferne stehen denen des Himmels sehr nahe 326
Von den Farben, welche zum Grün in der Landschaft zu verwenden sind 326
Ueber die Art und Weise, wie eine Landschaft anzufangen und zu malen ist 328
Aufzeichnung auf die Leinwand 328
Anlage einer Landschaft durch Untertuschung 329
Uebermalung derselben 330
Luft und Ferne muss immer zusammen und an einem Tage gemalt werden 331

Seite
Vollendung durch Retouche und Lasur 332
Man kann gleich dick malend (durch prima Malerei) eine Landschaft anfangen 333
Wie alsdann weiter zu verfahren ist 334
Auf ein zu starkes und künstliches Impastiren ist kein Gewicht zu legen 335
Noch eine dritte Art Landschaften anzufangen 336
Man legt die grossen Massen des transparenten oder dunkeln Grün an und setzt trocken die Lichter später auf 336
Empfehlung des Studiums der alten Meister 337
Ueber die Charakteristik in der Landschaft nach dem Klima, den Bodenverhältnissen, so wie den sonstigen Eigenthümlichkeiten eines Landes 337
Schilderungen der Schweiz 340

III. Die Werkstatt.

Malergeräthschaften, Firniss.

Lection X.

Die Werkstatt und ihre Einrichtung 347
Von der Wahl des Tageslichtes in der Werkstatt des Malers und von einigen Mitteln sich dasselbe zu verschaffen . . 347
Herstellung verschiedener Hintergründe 349
Welche Einrichtungen man zu treffen hat, wenn ein Gegenstand oder ein Portrait auf einen Himmel als Hintergrund zu malen ist 349
Wie man die tieferen Schatten in einem Zimmer durch bemalte Rahmen auf denen ein Himmel, Grün etc. angedeutet ist, mildern kann . . . 351
Fortsetzung vom Tageslicht in der Werkstatt 355
Von den Vorhängen, womit man einen Theil des Fensters in einer Werkstatt verdeckt 355
Auf welche Weise man durch eine, an einer Querstange befestigte Gardine eine sehr pikante Beleuchtung für sein Modell erhalten kann, ohne dass dadurch dem Maler Licht geraubt wird 356
Einrichtung einer Werkstatt mit Beleuchtung von oben 358
Wie man sich in einigen Fällen gegen die Widerscheine von aussen schützen kann 358
Durch einen Fensterladen von Holz oder schwarzer Leinwand, der in eisernen Zügen geht und verschieden gestellt werden kann 358
Mittel sich gegen die Sonnenstrahlen zu schützen, wenn man keine Werkstatt nach Norden hat 360

Seite
Durch einen Papierrahmen zum Herauf- und Herunterlassen 360
Wie man den Papierrahmen aufhängt und gebraucht, indem man ihn immer in der Höhe erhält, in welcher der Sonnenschein sich zeigt 362
Am nothwendigsten ist diese Einrichtung bei wechselndem Sonnenlicht und Schatten 363
Von dem Platze, welchen der Maler gewöhnlich in seiner Werkstatt einnimmt. Von der Grösse, Proportion und besten Einrichtung derselben 363
Von der Entfernung, in der sich der Maler von seinem Modell beim Arbeiten befinden muss, wenn die perspectivischen Ansichten nicht hinderlich und störend, sowohl für die Gestalt als auch die Nebensachen und Beiwerke sein sollen etc. 364
Wie die Werkstatt eines Malers gekehrt werden muss, um den Staub so viel als möglich zu vermeiden 367
Andere Mittel sich vor dem feinen Staub zu schützen 368
Verfahren den Fussboden zu streichen. 368
Verfahren gestrichene Fussböden zu waschen 368

Lection XX.

Ueber die Haar- und Borstpinsel zum Malen. (Siehe die Zeichnungen der Tafeln V. und VI.) 371
Von den Haarpinseln 371
Von den nothwendigen Eigenschaften derselben 371
Von den Borstpinseln 372
Nothwendige Eigenschaften dieser Pinsel, welche sie vorzugsweise brauchbar machen 373
Von der Sorgfalt, welche die Erhaltung der Borst- und Haarpinsel und von der Art sie zu reinigen, ohne sie zu verderben 375
Mittel gegen die Würmer (Mieten), welche die Pinsel zerfressen . . . 375
Wie Borst- und Haarpinsel beim Reinigen mit Oel auf der abgerundeten Klinge des Pinseltrogs gehalten werden müssen. 376
Pinsel, die längere Zeit nicht gebraucht werden, müssen mit Seife gereinigt und dann in Olivenöl getaucht werden 377
Wie man die Pinsel bei dem Reinigen zu halten hat 378
Ordnung und Reinlichkeit in allen Malergeräthschaften werden sehr anempfohlen 380
Von den Iltis- und Dachspinseln (Vertreibern) 380
In welchen Fällen man die Dachs- und Iltispinsel gebraucht 381
Wie Dachspinsel von der geringen Farbe, welche sich beim Gebrauch daranhängt, zu befreien sind 382
In welcher Weise die Vertreiber angewendet werden. 383
Wie die grossen Dachspinsel, welche man zum Firnissen gebraucht hat, am besten zu conserviren sind 384

Lection XXI.

Seite

Von dem Holze, woraus man die Paletten macht, von ihrer Form etc. 385
Wie das Holz einer Palette auszuwählen, zu behandeln und zu poliren ist, damit es kein Oel mehr aus den Farben aufsauge 386
Man braucht zwei, eigentlich drei Paletten 388
Niemals darf man verabsäumen, Abends Palette, Pinsel etc. ordentlich zu reinigen 388
Wie man die Farben von einer benutzten Palette auf eine andere bringt, wenn man sie noch am folgenden Tage gebrauchen will 389
Art und Weise, die Palette zu reinigen 389

Lection XXII.

Von der Staffelei 391
Die einfachste Staffelei 391
Die Staffelei mit der Stellschraube 393
Die Staffelei mit der Feder und den Zahneinschnitten . . 394
Vom Tischchen *h* 397
Von dem eisernen Winkelhaken *F* 399
Der einfache Malstock, so wie er allgemein gebraucht wird 399
Die Armstütze, auf welche man nöthigenfalls auch den Ellbogen legen kann 400
Construction des beweglichen Stückes welches zur Armstütze passt und dazu dient, um in einigen (seltenen Fällen) den Ellbogen darauf zu stützen, wenn man kleine und zarte Details malt 402
Eine andere Art, die rechte Hand vermittelst der Lehne eines Stuhls, die den Arm trägt, aufzulegen 403
Die neue Staffelei 405

Lection XXIII.

Von der Leinwand, der Pappe und den hölzernen Tafeln um darauf zu malen 407
Von dem portativen Malkasten, dessen man sich beim Malen landschaftlicher Studien im Freien bedient 408
Von der Wahl der besten Leinwand zum Maleu 409

Lection XXIV.

Einrichtung der Blendrahmen mit den Keilen 411
Die Rahmen werden aus weichem Holze gemacht und von der zu ihrer Grösse passenden Dicke des Holzes 411
Die Keile werden von hartem Holze gemacht und überall angebracht, wo ein Winkel oder Querholz ist 412
Die Keile werden mit Vorsicht, nur nach und nach eingeschlagen und zwar überall gleichmässig 413

Seite

Lection XXV.

Vom Aufspannen der Leinwand auf den Blendrahmen . . . 415
Wie grundirte Leinwand aufzurollen ist 415
Verfahren, um die Leinwand sie mag schon grundirt sein oder nicht nach dem Maasse des Blendrahmens zuzuschneiden 416
Um Leinwand auf einen Rahmen spannen zu können, muss ein überschiessender Rand für das Annageln an allen Seiten überstehen . . . 416
Wie man die Leinwand um einen Rahmen herum festnagelt 418

Lection XXVI.

Wie grundirte Leinwand mit Bimstein abgeschliffen wird. Oelgrundirung. Grundirung mit Thonerde 423
Wie hierzu der Bimstein hergerichtet wird 423
Verfahren, die Grundirung von Oelfarbe auf neue rohe Leinwand zu bringen und von dem Grade der Feinheit dieser Leinwand, nach Maassgabe dessen, was man malen will . 425
Von der grossen Klinge, mit welcher man die Grundirung aufträgt und gleichmässig über die Leinwand ausbreitet 427
Zu der Farbe der Grundirung soll man niemals weder Terpentinessenz noch Wasser, noch irgend ein anderes Ingredienz hinzufügen, ausser dem Leinöl oder Nussöl 427
Schliesslich vom Ton der Farbe der Grundirung 428
Zubereitung der Leinwand, die man mit Leim und ohne Oel grundiren will 428
Von den grossen Vortheilen einer solchen Grundirung mit Leimfarbe und von der kleinen, allein damit verbundenen Unbequemlichkeit 429
Vortheile dieser Grundirung mit Thonerde, wenn man à la prima malen will 429
Verfahren mit Thonerde und Kleister zu grundiren . . . 430
Man darf nicht zu viel Farbe mit einem Male nehmen, und muss diese sehr schnell auftragen und nicht zwei Mal über dieselbe Stelle kommen 431
Wie man Papier glatt auf ein besonders dazu vorgerichtetes Brett (Reissbrett) gut aufspannt 433
Nothwendige Eigenschaften einer gut grundirten Leinwand 434
Ueber Malpappen 435

Lection XXVII.

Von dem Eiweissfirniss und dessen Anwendung auf frisch gemalte Gemälde so lange sie noch nicht trocken genug sind, um den eigentlichen Firniss zu ertragen 436
Ueber das Trocknen der Oelfarben und dass es sehr bedenklich ist, zu früh selbst diesen Eiweissfirniss anzuwenden 436
Wie ein Gemälde abgewaschen werden muss, ehe man das Eiweiss darauf bringt 438
Verfahren das Eiweiss zuzubereiten und zu gebrauchen. . 438
Verfahren, das Eiweiss vom Bilde abzunehmen 440

Lection XXVIII.

Seite

Terpentin- oder Gemäldefirniss 442
Warum alle anderen Arten von Oel und anderen Firnissen für Oelgemälde nicht tauglich sind 442
Erstes Verfahren, den Firniss über Feuer zu bereiten . . 443
Zweites Verfahren, mit kochendem Wasser 446
Drittes Verfahren, in glühendem Sande 447
Viertes Verfahren, die Auflösung des Mastix in Terpentinessenz durch die Sonnenhitze im Sommer. Bestes Verfahren 448

Lection XXIX.

Verfahren, um Gemälde mit dem Firniss gut zu überziehen. Der französische Firniss 450
Wiederholung aller Vorsichtsmaassregeln, die man im Allgemeinen zu beobachten hat 454
Der französische Firniss. 457
Vortheile und Eigenthümlichkeiten dieses Firniss, der eine Uebermalung früher gestattet als sonst in unserem Klima möglich sein würde . . 457
Vorsichtsmaassregeln, die bei seiner Anwendung sorgfältig angewendet werden müssen, zumal in Bezug auf Feuchtigkeit 458
Kurze Wiederholung der beim Gebrauch des französischen Firniss vorzüglich in Betracht kommenden Punkte 461

Lection XXX.

Wie man einen Firniss, der gelb geworden, abnimmt, um ihn durch einen neuen zu ersetzen 462
Verfahren, den Firniss mit Weingeist abzunehmen 463
Verfahren den Firniss trocken und mit den Fingerspitzen abzunehmen. 464

Anhang.

Ueber Erhaltung (Conservirung), Auffrischung (Regeneration) und Wiederherstellung (Restauration) der Gemälde.

Bewahrung und Erhaltung der Gemälde.

Aufführung der den Gemälden schädlichen Einflüsse 469
Beste Einrichtungen zur Erhaltung alter Bilder 471

Auffrischung (Regeneration) der Gemälde.

Seite
Die Ursachen der Trübung aller und besonders alter Gemälde 472
Das Regenerationsverfahren Max von Pettenkofers . . . 474
I. Durch alkoholhaltige Luft 475
II. Durch Copaivabalsam 475
1) Verfahren wenn einzelne Stellen eines Gemäldes der Regeneration widerstehen 476
2) Wenn nur ölige Substanzen auf dem Bilde sind 478
3) Wenn Harz- und Oelfirnisse zusammen angewendet sind 478

Wiederherstellung (Restauration) der Gemälde.

I. Das Abnehmen des alten Firniss.

1) Terpentinfirniss 480
Recept zum Putzwasser 481
2) Abnehmen des Oelfirniss 483
3) Desgleichen des Eiweissfirniss 485

II. Das Uebertragen der Malerei auf neue Leinwand (Rentoilettiren).

Wann dies nothwendig ist 485
1) Von Gemälden auf Leinwand 486
2) Von Gemälden auf Holz 491

III. Die Herstellung einzelner Stellen.

1) Auf Leinwand. 2) Auf Holz 492

IV. Die Reinigung der Gemälde.

Nothwendigste, aber zugleich bedenklichste Operation der Restauration . 494
Reinigungsmittel. Art ihrer Anwendung 495

V. Das Abnehmen unbefugter, späterer Uebermalungen in alten Bildern.

Wie dieselben sicher als solche erkannt und abgenommen werden können 498

VI. Das Ausfüllen fehlender Stückchen Farbenmasse.

Durch einen Temperakitt 499

VII. Uebermalung der geschädigten Stellen.

Nicht mit gewöhnlicher Oelfarbe in gewöhnlicher Weise 500
Der Gebrauch von Harzfarben ist vorzugsweise hierzu anzurathen . . 501
Wann und unter welchen Voraussetzungen auf alten Gemälden durch Malen restaurirt werden darf 502

VIII. Schwer herzustellende Schäden.

Seite

1) Risse und 2) Beulen. Einige, wenn auch nicht ausreichende Mittel dagegen 503

Schlussbemerkung.

Ein allgemeiner Ueberblick zeigt, dass wichtiger, als die Mittel selbst, die Art ihrer Anwendung ist 505

Erklärung der Kupfertafeln

von M. P. L. Bouvier.

Tafel I.

Die zum Farbenreiben nothwendigen Werkzeuge: Reibstein, Glasplatte Läufer, Profil eines Klapptisches zum Farbenreiben und seines beweglichen Fussgestelles 507

Tafel II.

Die Tischplatte von oben 510

Tafel III.

Der Farbenkasten mit Allem, was er enthält. Eine Farbenblase in natürlicher Grösse 514

Tafel IV.

Die Staffelei mit der Feder und den Zahneinschnitten, Malstock, Handstützen verschiedener Art 517

Tafel V.

Die Staffelei mit der Stellschraube. Ein beweglicher Vorhang, Vertreiber 525

Tafel VI.

Blendrahmen mit Keilen. Marder-, Borst-, Iltis- und Dachspinsel (Vertreiber) 528

Tafel VII.

Vom Holz der Paletten und ihrer Form. Das Näpfchen für das Trockenöl 533

I.

DIE FARBEN.

Verzeichniss

der von Bouvier geprüften besten Farben für die Oelmalerei, mit Angabe ihrer Art zu trocknen.

Weiss.

Nr. 1. Kremnitzer- oder Kremserweiss, bestes Weiss (trocknet schnell).

„ 2. Bleiweiss, billigstes Weiss für Hintergründe etc. (trocknet schnell).

Gelb.

„ 3. Neapelgelb (troknet gut).

„ 4. Lichter gelber Ocker (trocknet, rein gebraucht, ziemlich langsam).

„ 5. Dunkler gelber Ocker (Mittel Ocker), (trocknet besser als der vorige).

„ 6. Indisch Gelb (trocknet schwer, ohne Trockenöl).

Roth.

„ 7. Lichter rother Ocker (trocknet ziemlich gut).

„ 8. Dunkler rother Ocker (ebenso).

„ 9. Holländischer Zinnober (trocknet langsam).

„ 10. Chinesischer Zinnober (ebenso).

„ 11. Rosa oder heller Krapplack (trocknet sehr langsam).

„ 12. Dunkler Krapplack (ebenso).

„ 13. Gebrannter venetianischer Lack, oder, wenn dieser nicht zu erlangen, gebrannter guter Carminlack, eine Farbe, die man sich selbst brennen muss (trocknet langsam).

„ 14. Englisch Roth (trocknet leidlich).

Blau.

Nr. 15. Helles Ultramarin (trocknet, rein gebraucht, langsam).
„ 16. Dunkleres Ultramarin (ebenso).
„ 17. Englisches Berlinerblau (trocknet gut).
„ 18. Kobaltblau, Smalte (trocknet sehr schnell).
„ 19. Thenard'sches Blau, aus Kobalt (trocknet weniger schnell als das vorige).

Braun.

„ 20. Ungebrannte Terra di Siena (trocknet schwer).
„ 21. Gebrannte Terra di Siena (ebenso).
„ 22. Gewöhnliches Preussisch Braun (trocknet gut).
„ 23. Englisches Preussisch Braun (trocknet leidlich).
„ 24. Asphalt oder Judenpech (trocknet sehr schwer).
„ 25. Casseler Erde (trocknet sehr langsam).
„ 26. Cölnische Erde (ebenso).
„ 27. Zusammengesetztes Braun (ebenso) [1]).

Schwarz [2]).

„ 28. Elfenbeinschwarz*, sehr schwarz (trocknet leidlich).
„ 29. Kaffeeschwarz***, wenig bekannt (trocknet leidlich).
„ 30. Papierschwarz*, milde bläulich (ebenso).
„ 31. Korkschwarz***, sehr bläulich (trocknet langsam).
„ 32. Rebenschwarz*, bläulich (ebenso).
„ 33. Preussisch Schwarz***, sehr schwarz, bläulich (trocknet schneller als jedes andere Schwarz).
„ 34. Russisch Schwarz, Erde, wenig gekannt, sehr schwarz (trocknet langsam).
„ 35. Beinschwarz, bräunlich (trocknet schwer).
„ 36. Kernschwarz, violettlich (trocknet sehr schwer).

---

1) Dies Braun wird erst auf der Palette gemischt.

2) Eine grosse Menge Substanzen, zu Kohle gebrannt, würde eine Art Schwarz geben, freilich in sehr verschiedenen Abstufungen der Vortrefflichkeit. Die besten sind mit *** bezeichnet u. s. w.

Grün.

Nr. 37. Grünspan, destillirt oder in Krystallen (trocknet sehr schwer).

„ 38. Grüner Lack (ebenso).

Zu allen Farben, die langsam oder schwer trocken, muss Trockenöl zugesetzt werden, aber nicht in den Blasen, auch nicht auf der Palette, sondern nur mit dem Pinsel beim Malen selbst.

Wenn grosse Massen mit Schwarz, Lack, Ultramarin etc. zu malen oder zu lasiren sind, wird es praktisch sein, den Zusatz Trockenöl gleich auf der Palette mit dem Spachtel zur Farbe zu mischen.

Wo Weiss, Neapelgelb oder Kobalt in der Mischung ist, wird es überflüssig, ja schädlich noch Trockenöl hinzuzufügen.

Verzeichniss

der Farben, welche jetzt gebraucht werden und in den Farbenhandlungen vorräthig sind.

Weiss.

Kremserweiss (trocknet schnell).
Venetianisch Weiss, eigentlich Bleiweiss (trocknet schnell).
Blanc d'argent (trocknet schnell).
Zinkweiss (trocknet langsam).

Gelb.

Neapelgelb, in drei bis sechs verschiedenen Färbungen (trocknet schnell).
Jaune brillant, hell und dunkel (trocknet ziemlich gut).
Chromgelb in zwei bis vier verschiedenen Färbungen (trocknet ziemlich schnell).
Casselergelb.
Mineralgelb.
Lichter Ocker Nr. 1 und Nr. 2 (trocknet langsam).
Mittel-Ocker (trocknet schneller als der lichte Ocker).
Ocre de rue (ebenso).
Steinocker (trocknet langsam).
Goldocker (trocknet schneller).
Terra de Siena (trocknet langsam).
Schüttgelb.
Gelber Lack, hell und dunkel.
Jaune de Gaude (trocknet schwer).
Indischgelb (trocknet sehr schwer).

Cadmium in vier bis fünf Färbungen (trocknet langsam).
Eisenoxyd, hellgelb und dunkelgelb.
Stil de graine jaune.
Laque Robert, hellgelb und dunkelgelb (trocknet langsam).

Roth.

Gebrannter lichter Ocker (trocknet mässig gut).
Gebrannter Mittel- und Goldocker (trocknet gut).
Fleischocker.
Kaiserroth (trocknet ziemlich gut).
Venetianisch Roth (ebenso).
Morellensalz.
Neapelroth (trocknet ziemlich gut).
Englisch Roth, hell und dunkel (trocknet gut).
Caput mortuum, hell und dunkel (trocknet schnell).
Indisch Roth, hell und dunkel (trocknet ziemlich gut).
Persisch Roth (ebenso).
Türkisch Roth.
Eisenoxyd, hellrothes, rothes, violettrothes, etc.
Rother Patent-Zinnober, dunkel (trocknet langsam).
Chinesischer Zinnober (trocknet langsam).
Carmin-Zinnober, hell (trocknet langsam).
Van Dyk Roth (trocknet langsam).
Marsroth, Marsorange, Marsviolett (trocknen ziemlich gut).
Wienerroth.
Chromroth, hell und dunkel.
Rother Lack (trocknet sehr schwer).
Florentiner Lack (ebenso).
Münchener Lack (ebenso).
Carmin-Lack (trocknet sehr schwer).
Gebrannter Carminlack (ebenso).
Krapp-Carmin (Carmin de Garance) (trocknet sehr schwer).
Krapplack, Bettkober (ebenso).
Krapplack, reiner (ebenso).
Krapplack in sechs bis zehn verschiedenen Färbungen (ebenso).
Laque Robert in vier Färbungen (ebenso).

Braun.

Dunkel Ocker (trocknet schnell).
Gebrannter dunkel Ocker (ebenso).
Gebrannte Grüne Erde (trocknet schwer).
Preussisch Braun (trocknet gut).
Casseler Braun (trocknet sehr langsam).
Cölner Erde (ebenso).
Umbra (trocknet sehr schnell).
Gebrannte Umbra (ebenso).
Gebrannte Terra di Siena, röthlich und dunkelbraun (trocknet schwer).
Mumie (trocknet sehr schwer).
Asphalt (ebenso).
Römisch Braun, Florentiner Braun.
Van Dyk Braun (trocknet sehr langsam).
Brauner Lack.
Laque Robert, hellbraun und dunkelbraun (trocknen langsam).
Oxyde, braun, gelbbraun, orange, orangebraun, rothbraun, kirschbraun.

Blau.

Pariser Blau (trocknet schnell).
Berliner Blau (ebenso).
Antwerpener Blau (ebenso).
Mineralblau (ebenso).
Pinkertsblau (ebenso).
Kobalt in drei verschiedenen Färbungen (trocknet sehr schnell).
Smalte (ebenso).
Ultramarin (trocknet langsam).
Künstliches Ultramarin mehrere Färbungen (ebenso).
Blaugrün Oxyd.
Grünblau Oxyd.

Grün.

Gelbgrüner, hellgrüner, dunkelgrüner Zinnober.
Chromgrün, Chromoxyd.
Permanent Grün, hell, mittel, dunkel.
Mineralgrün.
Deckgrün (trocknet langsam).

Vert Paul Veronèse.
Grüne Erde.
Veroneser grüne Erde (trocknet langsam).
Kobaltgrün in vier Abstufungen (trocknet gut).
Vert émérande.
Hellgrüner, dunkelgrüner Lack.
Malachitgrün.

Schwarz.

Beinschwarz (trocknet sehr schwer).
Elfenbeinschwarz (etwas besser).
Kernschwarz (trocknet schwer).
Rebenschwarz (trocknet langsam).
Blauschwarz (trocknet ziemlich gut).
Korkschwarz (trocknet langsam).
Caffeeschwarz (trocknet ziemlich gut).
Mineralschwarz.
Papierschwarz (trocknet ziemlich gut).
Lampenschwarz.
Graphit.
Neutraltinte.
Sammtschwarz.

Erste Lection.

Bemerkungen über die angeführten Farben.

Weiss.

1. Kremnitzer- oder Kremserweiss.

Dies ist die vollkommenste von allen weissen Farben, deren man sich in der Oelmalerei bedient. Sie wird aus Blei verfertigt, das gleichförmig gut oxydirt ist, so dass keine kleinen Theilchen vom natürlichen Blei darin zurückbleiben, wie im gewöhnlichen Bleiweiss, wodurch die Reinheit des Weiss leidet. Es ist unentbehrlich, um Fleisch, Wäsche, Himmel und alle diejenigen Dinge zu malen, welche in ihrer Farbe frisch und rein erscheinen sollen. Im Handel wird es in viereckigen kleinen Broden von zwei bis drei Cubikzoll verkauft. Das beste muss sehr schwer und von reinem Weiss sein, welches weder in's Graue, noch in's Blaue oder Gelbe spielt. Es muss hart, nicht leicht zerreiblich und im Bruche rein sein, es muss, an die Zunge gehalten, anziehen, d. h. ein wenig ankleben.

Dieses Weiss muss drei, ja sogar vier Mal mit Wasser abgerieben werden, ehe man es mit Oel vermischen kann, dadurch wird es viel schöner. Nach jedesmaligem Reiben häuft man die Farbe, wenn sie die Consistenz einer Salbe bekommen hat, in kleinen Häufchen oder Körnern, die wir Plätzchen nennen wollen, etwa von der Stärke eines Pflaumenkerns und lässt sie auf Papier trocknen.

Mit einem Spachtel von Horn nimmt man die gehörige Quan-

tität und schlägt dann gegen die Rückseite des Spachtels in der Mitte mit einer scharfen Kante oder einem kleinen Stock, oder auch nur gegen den Rand des Tisches. Durch diese kleine Erschütterung fallen die Plätzchen auf das Papier, und so lässt man sie, gegen Staub verwahrt, trocken werden. Dieses Verfahren mit dem Weiss wiederholt man zwei oder drei Mal, und dann erst kann man es mit Oel vermischen, das übrig bleibende trockene Pulver wird in einem Glase für ein späteres Anreiben mit Oel aufbewahrt.

Die Farbe muss vollkommen trocken sein, sowohl wenn sie mit Oel abgerieben werden soll, als auch wenn man die Plätzchen in einer Büchse oder einem Glase aufbewahren will, die zurückgebliebene Feuchtigkeit würde sonst die Farbe verändern. Ebenso verfährt man mit den anderen Farben, wenn man sie gerieben, trocken und in Plätzchen aufbewahren will, aber bei diesen genügt einmaliges Abreiben mit Wasser.

Um das Austrocknen zu befördern, müssen die Plätzchen drei bis vier Linien weit von einander getrennt sein. An der Sonne oder auf einem Stubenofen, jedoch so wenig als möglich der Luft und dem Staube ausgesetzt, lässt man sie trocknen; wohl ausgetrocknet, lassen sie sich dann leicht vom Papier abheben.

Ein vorzüglich reines Weiss erhält man durch folgendes Verfahren:

Man nehme ungefähr ein Pfund schönes Kremserweiss und reibe es in kleinen Parthien einmal mit Wasser ab, ohne die äusserste Feinheit dabei zu beabsichtigen. Man nehme es dann von dem Stein als einen Brei in der Stärke dicken Rahms herunter und sorge dafür, dass diese erste Abreibung nicht eintrockne, sondern sich etwas flüssig erhalte. Die jedesmalige Abnahme der Farbe vom Stein schütte man in einen neuen wohl glasirten Topf, oder ein eben solches Gefäss von Fayence oder Pfeifenthon.

Wenn alles Weiss gerieben und wie ein ziemlich dicker Brei ist, so giesst man über dasselbe ungefähr ein Trinkglas voll guten weissen destillirten Weinessig. Man rüttele und rühre das Ganze stündlich den ganzen Tag über, und zwar mit einem neuen

thönernen Pfeifenstiel, welcher vom Weinessig nicht angegriffen wird. Wenn der Weinessig gut und wohl destillirt ist, so wird er das Weiss von allen kleinen fremdartigen Theilen, welche in dem Weiss sich finden können, dergestalt reinigen, dass nichts übrig bleibt, welches die Farbe unscheinbar machen könnte. Die so zubereitete Farbe liefert ein sehr vollkommenes Weiss, allein man muss durch sorgfältiges Auswaschen allen Weinessig ausziehen, so lange, bis das über dem Weiss stehende Wasser (nachdem man es hat ruhen lassen) gar keinen säuerlichen Geschmack an sich hat, wenn man es auf der Zunge probirt. Wird dieses Weiss wieder mit reinem Wasser aufgerieben, und zwar wenigstens drei Mal, so ist es von ganz vorzüglicher Güte. Bedient man sich desselben mit Gummiwasser zur Gouachemalerei, so ist es leicht, sehr zart und glänzt nicht auf dem Papier wie das Kremserweiss, das nicht so zubereitet ist.

Zum Gebrauch in der Aquarellmalerei muss man nur den Schaum und den Rahm davon nehmen, der sich darüber bildet und den man mit weissem Besenreis, das abgeschält und ohne Rinde ist, oder mit einem Quirl, gut durch einander peitscht, so wie man Eiweiss zu Schaum wie Schnee schlägt. Dieses Weiss ist auch zur Miniaturmalerei vortrefflich, für diese letztere Art Malerei mischt man jedoch die Hälfte Alaun oder Alaunerde hinzu, wodurch das Weiss sehr leicht wird.

2. Bleiweiss.

Dieses Weiss, mitunter Venetianisch Weiss genannt, ist auch nur ein Bleioxyd, wie das Kremserweiss, aber mit weniger Sorgfalt und Vorsicht zubereitet. Es ist auch nicht so weiss und jetzt wenig oder gar nicht in der Oelmalerei gebraucht. Uebrigens kann man Alles, was vom Kremserweiss gilt, auch auf das Bleiweiss anwenden, so z. B. dass es dem Licht entzogen leicht gelb wird und mit Schwefelverbindungen gemischt eben so leicht nachdunkelt. Es genügt einmaliges Abreiben mit Wasser, um es dann mit Oel anreiben zu können, es sei denn, dass man es so rein als möglich haben wolle.

Bei dem Reiben der weissen Farben ist einige Vorsicht nöthig, denn besonders bei dem Abreiben mit Oel dunstet ein schädlicher

Geruch aus. Man thut wohl, diese Arbeit in freier Luft zu verrichten, so, dass man den Wind im Rücken hat, oder, wenn man im Zimmer reibt, bei offenem Fenster mit einem Luftzuge.

Zinkweiss.

Dieses Weiss ist weniger leuchtend und rein weiss als das Kremserweiss, dabei unangenehm für die Behandlung, indem es etwas schleimiges, flüssigzähes an sich hat. Aber es trocknet nur sehr schwer, während das Kremserweiss als Trockenmittel wirkt und wenn man daher seine Malerei durchaus länger nass halten will und muss, so wird man sich des Zinkweiss bedienen ohne andere Nachtheile, als die eben angegebenen.

Beiläufig sei hier noch bemerkt, dass das Blanc d'argent genannte Weis ebenfalls aus Blei hergestellt wird.

Gelb.

3. Neapelgelb.

Dieses Gelb ist für Landschafts- und Blumenmaler unentbehrlich, auch braucht man es in allen übrigen Abtheilungen der Malerei. Ungereinigt spielt es etwas in's Grüne, greift leicht verschiedene andere Farben an, und da es ein antimonsaures Bleioxyd ist, so verändert es ungereinigt besonders die weisse Farbe und den Zinnober. Es kann aber in den Reflexen der Carnation auf der Schattenseite mit Nutzen gebraucht werden, es deckt sehr gut, und ist hierfür sogar meistentheils viel besser als das Weiss, weil es nicht so schwer und kalt ist. Es ist auch vortrefflich, um damit die Blätter der Bäume in den grossen Lichtmassen der Laubparthieen zu höhen, für gelbe Metalle, sowie um Blumen und hellgelbe Gewänder zu malen. Mit Berlinerblau, Kobalt oder Ultramarin vermischt, macht es sehr schöne hellgrüne Töne. Das Reiben und Mischen desselben muss mit vieler Reinlichkeit geschehen, es darf niemals mit einem eisernen, stählernen, überhaupt mit keinem metallenen Spachtel aufgenommen und zerrieben werden, sonst wird es den Augenblick grün. Die Spachtel von hellem Horn oder Elfenbein sind in allen Fällen die besten.

Man erhält das Neapelgelb überall in drei bis sechs ver-

schiedenen Abstufungen nach Helligkeit und Farbe, welche durch die verschiedenen Methoden bei der Darstellung und namentlich durch die verschiedenen Grade von Hitze beim Schmelzen hergestellt werden.

Von seinen schädlichen Bestandtheilen kann man das Neapelgelb durch wiederholtes Auswaschen in heissem Wasser reinigen. Man schüttet es zu diesem Zweck in einen grossen neuen glasirten Topf und stellt denselben, mit heissem Wasser angefüllt, in eine Stube oder mässig warmen Ofen, so dass eine beständige Ausdünstung, ohne dass es kocht, unterhalten wird. Die Farbe wird mehrmals des Tages mit einem kleinen Stabe umgerührt, jedoch vor dem Umrühren nimmt man sorgfältig den Schaum ab, der sich oben gesetzt hat, und alsdann giesst man von Neuem Wasser hinzu. Dies Verfahren muss oft wiederholt werden und zwar mit Vorsicht, da die Dämpfe leicht der Gesundheit schädlich werden können. So gereinigtes Neapelgelb kann aber mit Weiss und Zinnober ohne Nachtheil vermischt werden.

4. Heilgelber Ocker.

Dieses Gelb ist vortrefflich, ob es gleich dem Anschein nach sehr gemein ist. Für die Carnation besonders ist es unentbehrlich und überall gut zu gebrauchen. Die Farbe desselben, welche mehr in das Röthliche als Grünliche spielt, verliert, wenn sie mit rothen und weissen Farben vermischt wird, niemals von ihrer Reinheit und ihrem Glanz, um so weniger als sie auch keine andere Farbe angreift und auch von keiner anderen Farbe angegriffen wird. Diese kostbare Eigenschaft verstattet dem Maler, den Ocker ohne Furcht mit allen übrigen Farben zu vermischen. Sie deckt ziemlich gut auf der Leinwand, ohne undurchsichtig zu sein. Es ist eine vortreffliche Farbe; man erhält zwei Arten lichten Ockers, von denen die eine gelblich, die andere etwas tiefer und röthlicher ist, zumal wenn man sie mit Weiss vermischt.

5. Dunkler gelber Ocker (Mittel- oder Steinocker [Ocre de rue][1]). Goldocker).

Dieser dunklere Ocker vertritt die Stelle des hellgelben Ockers

1) Fälschlicher Weise Ocre de rue geschrieben, da es eigentlich Ocre de ru (alt für ruisseau) heissen sollte.

bei allen Schattentönen, welche einen kräftigen Ton haben sollen, der durch den hellen Ocker von Nr. 4 geschwächt erscheinen würde; mit Weiss vermischt werden alle diese Ocker stumpfer im Ton und sind daher selten zu den Lichttönen in der Carnation, wenn diese leuchtend und brillant gefärbt erscheinen soll, zu gebrauchen. Am brillantesten ist der Goldocker; der Mittelocker, Ocre de rue sind stumpfer und milder in der Farbe, der Steinocker geht dagegen ein wenig in's Grünliche. Alle diese Ocker dunkeln leicht etwas nach, der Goldocker immer, der Steinocker am wenigsten.

Sie decken gut ohne zu körperlich zu sein, und mit Berliner blau vermischt geben sie ein sehr brauchbares warmes Grün; mit Schwarz und etwas Braunroth vermischt, vortreffliche Töne für die Hintergründe, Terrains, Möbels etc.

6. Indisch Gelb (Indian Yellow).

Obgleich dieses Gelb eine vegetabilische Substanz, ein Pflanzenpigment mit Magnesia und Thonerde ist, so ist es nichtsdestoweniger von einer Dauerhaftigkeit, welche jede Probe aushält, und in Ansehung der Schönheit der Farbe kann es nur mit dem schönsten Gummi guttae verglichen werden, welches im Oel nicht gebraucht werden kann. Das indische Gelb, welches vor der Beimischung des Oels als wohlgetrocknetes Pulver existirt, eignet sich so vorzüglich für die Oelmalerei, da es alle anderen Farben vermöge der Feinheit seiner Partikelchen tingirt und nicht nur zum Lasiren brauchbar ist, sondern auch um die verschiedenen Ocker oder das Neapelgelb damit zu mischen, wenn man diese Farben brillanter machen und in ein glänzendes schönes Gelb verwandeln will; da es aber an und für sich nicht Körper genug hat, so muss man es nicht zum Impastiren gebrauchen, denn es deckt ganz und gar nicht.

Es giebt sehr viel, dessen gelbe Farbe in's Grünliche spielt. Dies ist zum Lasiren des Grün in den Landschaften und für viele andere Dinge sehr gut. Das von goldgelber Farbe ist vorzuziehen, weil man dieses gebrauchen kann, wozu man will, zum Grün, zum Lasiren eines glänzenden Gelb für Gewänder, Blumen etc. Man muss sich aber sehr wohl hüten, damit in die Fleischtöne oder in einen Himmel zu kommen, denn seine stark färbende

Eigenschaft würde die Wirkung der anderen Farben aufheben. Das Indisch Gelb kann durch kein anderes Gelb ersetzt werden, um damit über Ocker und Neapelgelb zu lasiren, wenn diese letzteren Farben trocken sind. Man erhält alsdann ein Gelb, dem kein anderes in Ansehung der Schönheit nahe kommt. Man kann sich desselben auch mit Nutzen bedienen, um andere Töne durch leichtere oder stärkere Lasuren d. h. durch mehr oder weniger dicken Auftrag zu modificiren.

Jaune brillant.

Eine jetzt viel gebrauchte Farbe, in einer helleren gelben und einer dunkleren etwas röthlicheren Art vorhanden, dem Neapelgelb in der Färbung am nächsten stehend, ist aus Weiss, Schwefelkalium und Neapelgelb gemischt. Es trocknet gut, aber doch nicht zu schnell und hat sich bis jetzt als eine gute Farbe bewährt, die zu hellen und sehr leuchtenden Coloriten sehr gute Dienste leistet.

Cadmium.

Eine sehr brillante, gelbe und leuchtende Farbe, vom Citronengelb bis zum Orange gehend, sehr deckend und stark färbend, trocknet langsam. Es ist wegen seiner Brillanz und stark färbenden Natur nur in besonderen Fällen zu gebrauchen, hat sich als eine sehr beständige Farbe erwiesen, dunkelt, des Lichtes beraubt, zwar ein wenig nach, gewinnt aber die vorige Helligkeit bald wieder im Licht. Nur mit Farben, die aus Kupfermischungen hergestellt sind, darf es nicht gemischt werden.

Mineralgelb, Casselergelb, die gelben Lacke, Jaune de Gaude, Schüttgelb, Stil de graine jaune.

Aller dieser Farben soll man sich nicht bedienen: die aus Mineralien präparirten werden braunschwärzlich, die anderen aus Pflanzenpigmenten bestehend, verlieren sehr bald alle Farbe, zumal die gelben Lacke mit einem Pigment aus Kreuzbeeren gefärbt, aber eben so die aus Wau präparirten, obgleich diese noch die besten unter ihnen sind, wie Jaune de Gaude (Wau), Schüttgelb. Auch Stil de graine hat keinen Bestand. Man muss

alle diese Farben niemals gebrauchen. Sie dürfen überhaupt nicht auf die Palette kommen.

Chromgelb.

Das Chromgelb ist ein glänzendes, goldfarbiges Gelb, welches gut deckt und sich gut behandeln lässt; allein es ist eine Farbe, welche sich und alle diejenigen Farben verändert, welche ihr beigemischt werden. Man kann es wagen, sich desselben zu den höchsten Lichtern einiger gelben Stoffe und der Vergoldungen zu bedienen, wenn man es rein und trocken anwendet, das heisst, wenn nicht nur die untere Farbe ganz trocken ist und man frei darauf arbeiten kann, sondern auch wenn man es unvermischt aufsetzt, alsdann verändert es sich viel weniger. Wollte man es mit Weiss oder mit Berlinerblau vermischen, so würde es sich sehr ändern. Im Ganzen also ist es viel besser, gar keinen Gebrauch davon zu machen. Die andern gelben Farben ersetzen es vollkommen und sehr brillantes Gelb ist ausserdem durch Cadmium oder durch Lasuren mit Indisch Gelb hervorzubringen. Was vom Chromgelb gesagt ist, dasselbe gilt auch für das Chromroth und Chromgrün.

Roth.

7. Lichter rother Ocker.

Man findet natürlichen rothen Ocker. Dieser ist viel leuchtender als der, welchen man durch Brennen des hellgelben Ockers Nr. 4 erhält. Nichtsdestoweniger ist auch dieser sehr gut. Er erhält seine rothe Farbe, indem man ihn in einem eisernen Löffel auf glühenden Kohlen calcinirt. Wenige Minuten sind hinreichend, um ihn zum hellrothen Ocker zu brennen; aber hierzu darf man ihn nicht in grossen Stücken lassen, sondern muss ihn in kleine Stücke zerbrechen, ungefähr wie eine kleine Nuss gross. Diese rothe Farbe ist zwar lange nicht so brillant als der Zinnober, allein in sehr vielen Fällen ist der Ocker vorzuziehen, eben weil er milder und zu verschiedenen Mischungen viel harmonischer ist, sowohl in der Fleischfarbe, als auch in Gewändern, in der Landschaft oder anderen braunen Tönen. Er hat ausserdem noch die grosse und unschätzbare Eigenschaft, dass er seiner Natur nach

ganz unschädlich ist und ohne die mindeste Besorgniss, dass er die anderen Farben angreife oder selbst von ihnen verändert werde, überall angewendet werden kann. Der lichte rothe Ocker vertritt meist die Stelle des Zinnobers in allen Lokaltönen des Fleisches beim männlichen Colorit, mit einem Wort, es ist eine vortreffliche und höchst solide Farbe, die vollständig dauerhaft ist.

8. Braunrother Ocker oder Dunkelbraunroth.

Man findet das Braunroth in der Natur; man kann es aber erhalten, wenn man dunklen Ocker Nr. 5 brennt. Man beobachtet dabei eben das, was oben beim Brennen des gelben Ockers gesagt ist.

Dieses dunkle Braunroth ist sehr kräftig; deshalb ist es mit Vorsicht anzuwenden, denn im Oel gewinnt es an Intensität und färbt ausserordentlich. Zu hellen und beleuchteten Parthieen ist es nur selten zu gebrauchen und in keinem Fall zu den hellen Fleischtönen, selbst nicht einmal in den milden Schatten. Für die Schatten und dunklen kräftigen Töne muss man es zurückbehalten, speciell für die der Nasenlöcher und des Mundes, indem man viel dunklen Carminlack hinzusetzt, ingleichen zu den allerstärksten Schatten mit dunklem Ocker und tiefem Ultramarin oder Kobalt, vermischt mit $\frac{1}{3}$ Schwarz*** zur Vollendung der Fleischparthieen. Es ist in vielen anderen Fällen, deren Herzählung zu weitläufig sein würde, anwendbar, wie bei Gewändern von dunkelrother oder brauner Farbe, sogar in den Schattirungen hellrother Gewänder, indem man sie bald mit Zinnober, bald mit Krapplack vermischt, je nach dem besonderen Fall.

9. Holländischer Zinnober.

Im Handel werden allerlei Sorten verkauft. Derjenige, welcher eine zu brillante Farbe hat, die sich zum Gelbroth neigt, ist verdächtig, dass er nicht rein und mit einem Theil Mennige vermischt ist, welche ein hervorstechendes Orangeroth hat. Diese Mennige ist durchaus unbrauchbar für die Oelmalerei: sie schwärzt, mit Oel gebraucht, sehr nach und theilt diese Eigenschaft dem Zinnober, der aus Schwefel und Quecksilber besteht, auch mit.

Für frische leuchtende Fleischtinten macht der holländische

Zinnober eine sehr angenehme Wirkung mit Weiss vermischt für die rosenfarbigen, und je nach dem Fall mit jaune brillant oder hellem Ocker für den Lokalton des Fleisches.

Lack mit Weiss vermischt zur Anlage der Fleischpartheen wird zu kalt, der Zinnober taugt besser hierzu.

Wenn man sich des Zinnobers mit Gummiwasser bedienen will, so vermische man ihn hierzu nicht mit Wasser, sondern mit gut rectificirter Terpentinessenz. So lasse man ihn auf der Palette trocken werden und brauche ihn gleich von da mit Gummiwasser. Er wird so viel schöner und brillanter erscheinen und die gelblichen Theile sondern sich nicht von den rothen ab, wie dies beim Mischen mit blossem Gummiwasser geschieht. Ist die Terpentinessenz vollkommen gut rectificirt, so verdunstet sie vollkommen ohne die geringste Fettigkeit zurückzulassen. Das Wasser nimmt den Zinnober von der Palette gut hinweg. Die Terpentinessenz kann in diesem Falle aber nicht durch Weingeist ersetzt werden.

10. Vermillon oder chinesischer Zinnober.

Dieser Zinnober hat eine mehr carminrothe Farbe als der europäische. Man gebraucht ihn sehr gern zu frischen rosigen Tönen, indem man ihn mit Weiss vermischt, und zu allen Lilatönen in sehr frischen Fleischpartheen. Allenfalls könnte man ihn entbehren. Er wird sehr brillant, wenn er mit rosigem oder carmoisinrothem Lack vermischt oder mit diesem lasirt wird. Er macht auch die rosigen Töne nicht so kalt als der reine Lack und weniger gelblich als der Zinnober, wenn man einen oder den anderen mit Weiss vermischt. Es kommt also auf den Maler an, sich desselben mit Auswahl zu bedienen und nicht überall aufs Gerathewohl, denn sonst würde die Farbe einen unangenehmen weinartigen kalten Ton bekommen. Sicher ist, dass der europäische Zinnober viel besser ist, um die Lokaltöne des Fleisches damit zu machen, indem man ihn mit Weiss und hellgelbem Ocker vermischt, es entstehen viel leuchtendere Töne daraus.

Der Zinnober kann besonders in der Oelmalerei durch kein anderes ähnliches Roth ersetzt werden, denn der hellrothe Ocker

würde für eine schöne Carnation der Frauen und Kinder, selbst vieler Männer, keine hinlänglich frischen Töne hervorbringen.

Beide Arten von Zinnober gehören zu den Farben, die man eigentlich nicht in Blasen aufbewahren muss; sie werden zu zäh. Es ist besser, sie als Pulver aufzubewahren und nicht eher mit Oel anzumachen, bis man seine Palette zubereitet. Man braucht dazu nicht den Läufer; beide Arten sind sehr fein anzufühlen. Es genügt, sie mit dem Spachtel anzureiben, wenn man sie mit Oel vermischt, und zwar gerade, wenn man sich derselben bedienen will. Uebrigens sind sie ihrer Natur nach nicht leicht trocknend und bleiben mehrere Tage hinter einander auf der Palette frisch, daher man so wenig Oel als möglich hinzusetzen und die Farbe steif und dick anmachen muss.

11. Rosenfarbiger Krapplack.

Dieser Lack, sowie alle übrigen Krapplacke, ist von erprobter Dauerhaftigkeit und einem sehr feinen Rosaroth. Seitdem der Krapplack erfunden ist, haben wir endlich eine carminrothe sehr dauerhafte Farbe, welches vorher der Fall nicht war. Diese wohlthätige Erfindung ist noch unschätzbarer für die Miniaturmalerei, in welcher mit Gummiwasser gemalt wird, das die Farbe weit weniger einhüllt, als das trocknende Oel; die anderen Lack- und Carminfarben, die man in der Miniaturmalerei gebraucht, würden nicht sechs Monate ausdauern, wenn man sie dem vollen Tageslicht und nicht sechs Wochen, wenn man Proben davon der Sonne aussetzen wollte, mithin würden die kostbarsten Werke in dieser Art Malerei eine sehr ephemere Dauer haben.

Die Krapplacke sind von verschiedener Güte. Am besten sind die in Deutschland fabricirten, wo ja auch diese aus der Krappwurzel gezogene Farbe erfunden ist.

Von diesen letzteren zeigen sich Versuche, die dreissig Jahre alt und zwar, genau betrachtet, noch eben so brillant sind, als in dem Augenblick, da sie gemacht wurden, obgleich diese Krapplacke blos mit Gummiwasser angemacht und beständig der Mittagssonne ausgesetzt waren.

Die Vorzüge des Krapplacks sind heut zu Tage so entschieden und anerkannt, dass es überflüssig sein würde, seine Eigen-

schaften weiter anzupreisen. Wir sind den Chemikern wegen dieses kostbaren Geschenks grossen Dank schuldig. Man berechne sich die Dauer dieser Lacke in der Oelmalerei, da sie zu Versuchen blos mit Gummiwasser angemacht und in einem Zeitraume von dreissig Jahren der Sonne ausgesetzt, ganz unverändert blieben. Sie sind zu gleicher Zeit so unschädlich, dass Farben jeder Art, welche man mit ihnen vermischt, nicht von ihnen angegriffen werden, wenigstens wenn man sich nicht solcher Farben bedient, welche auf immer von der Palette verbannt sein müssen.

Zu gleicher Zeit sind Versuche in Gummiwasser von allen Arten schöner Lacke aus England, Paris, Venedig und anderswo gemacht, und eben so mit den berühmtesten Carminarten. Allein da keiner dieser Lacke durch die Krappwurzel seine Farbe erhalten hatte, so hat keiner derselben an der Sonne länger als drei oder sechs Wochen ausgehalten, nach deren Verlauf fast nichts als die Alaunerde übrig blieb, welche als Basis des Färbestoffes der Cochenille oder anderer Färbemittel dient.

Was den rosenfarbenen Lack (Nr. 11) betrifft, so muss man die reinste Rosenfarbe wählen, welche gar nicht zum Violetten sich neigt. Man kauft ihn in Körnern von der Stärke einer sehr kleinen Erbse und darunter. Diese Farbe, welche dem Anschein nach sehr hell ist, hat dennoch Kraft und Intensität genug, wenn sie mit Oel angemacht wird, sowie auch mit Wasser, das aber stark gummirt sein muss, denn sonst würde sie nicht mehr Kraft und Farbe zeigen als das Roth, womit die Damen sich schminken.

Wenn die Krapplacke nicht gut gemacht sind, so ist ihre Farbe nicht nur unrein, sondern sie haben auch so wenig Körper, dass man sie übermässig dick auftragen muss, um die Purpurfarbe zu erhalten, was an und für sich schon ein grosser Uebelstand sein würde.

Den rosa Krapplack findet man jetzt in vier verschiedenen Arten vor, hellrosa, rosa, dunkelrosa, warm rosa. Ganz vorzüglich ist der Bettkoberlack von warmer hellrother Färbung, eben so der Steinersche Lack mit noch wärmerer aber weniger rosiger Färbung und etwas weniger durchsichtig. Im Anfang genügt es, sich eine dieser Arten anzuschaffen, die andern erst, wenn man vorgeschritten ist und den Werth zu schätzen versteht, den die

feinen Verschiedenheiten mannigfaltiger Färbemittel darbieten. Sicher sind eben alle Krapplacke, wogegen

Carminlack, rother Lack, Florentiner Lack, Münchener Lack

alle verbleichen und daher nie gebraucht werden müssen, mit Ausnahme des gebrannten Carmin- und Florentiner Lacks, der eine ganz vortreffliche und sichere Farbe ist.

Man verkauft eine Menge Carminlacke von violetter oder Carmoisin-Farbe. Sie sind sehr verführerisch, aber man hüte sich, davon Gebrauch zu machen, sie haben gar keine Beständigkeit. Nur den Venetianischen Lack, wenn man ihn ächt findet, darf man ausnehmen, um ihn zu brennen und die sehr dunkle Purpur-Farbe daraus zu machen, die unter Nr. 13 angeführt ist.

Gegen alle übrigen Lacke muss man sehr misstrauisch sein, denn sicher sind nur die Krapplacke. Bouvier hat mehr als funfzig Sorten von denen probirt, die nicht aus dem Krapp gemacht sind und gefunden, dass keine, selbst die beste, länger als einige Monate der Luft und der Sonne Widerstand leisteten.

Indessen können diese Lacke zum Brennen sehr wohl geeignet sein, wie eben der venetianische, während ja gerade die guten Krapplacke beim Brennen grau werden. Zu diesem Zwecke stellt man vorher mit ihnen Versuche an: Citronensäure darf sie nicht verändern, durch fixes Laugensalz oder aufgelöste Pottasche dürfen sie nicht violett, vom Weinessig nicht gelblich werden. Nach solchen Versuchen kann man sie brennen und wählt dann die aus, welche die schönste dunkle Purpurfarbe geben.

Lackfarben darf man eigentlich nicht in Blasen aufbewahren, denn sie verdicken sich gar zu leicht, und nur für den augenblicklichen Gebrauch soll man eine gewisse Quantität reiben. Der Lack ist übrigens von Natur so wenig trocknend, dass man ihn mehrere Tage am Rande der Palette frisch und gut erhalten kann, wenn man nur nicht eher Trockenöl hinzumischt als in dem Augenblick, da man sich dessen bedienen will. Zum Reiben braucht man eine kleine mattgeschliffene Glastafel, die auf der ersten Kupfertafel Fig. *R* abgebildet ist und den kleinen Farbenreiber, auf eben der Tafel I, Fig. *Q*, Nr. 4. Man zerdrückt

trocken die nöthige Quantität Lack und verwandelt sie in ein feines Pulver; darauf setzt man nach und nach die erforderliche Quantität Mohnöl hinzu, allein so wenig als möglich, damit die Farbe sehr steif und dick bleibe, um im Augenblick des Gebrauchs ein Drittel Trockenöl zusetzen zu können, ohne dass sie dadurch zu flüssig werde. Nachdem man mit dem kleinen Läufer Nr. 4 einige Umläufe gemacht, so erhält man eine äusserst fein geriebene Farbe, die man auf den linken Rand der Palette legt. So behandelt man alle Farben, die man nicht in Blasen aufbewahrt, ausgenommen den Zinnober, für welchen das Anreiben mit dem Spachtel hinreichend ist.

Indessen werden heut zu Tage wohl Zeitersparniss und Bequemlichkeit einen jeden veranlassen, sich die bereits fertig geriebenen Farben in Tüben zu kaufen, die sich auch sehr lange gut und brauchbar erhalten. Werden sie aber zähe, so muss man sich frische anschaffen, denn mit den zähen ist nicht zu arbeiten, am wenigsten aber von Anfängern.

Alles, was von dem rosenfarbenen Lack gesagt, lässt sich eben so gut auf den dunklen Krapplack Nr. 12 anwenden, denn er ist von einer und eben derselben Natur.

12. Dunkler oder Carmoisin-Krapplack.

Wenn man diesen trocken und in Körnern sieht, so erscheint er nicht von so lebhafter Farbe, als der, von welchem eben die Rede war. Mehrere Körner sind ungleich in Farbe; sie sehen zum Theil braunviolett aus, als wenn sie gebrannt wären. Wenn aber das Ganze zerrieben ist, so erscheint die Färbung sehr schön und viel dunkler oder tiefer als die eben besprochene; die Purpurfarbe ist viel gesättigter, man braucht sie für alle Dinge, welche Kraft und Stärke der Farbe erfordern.

Dieser dunklere Krapplack ist jetzt ebenfalls in verschiedenen Arten zu haben. Mittel, dunkel, Purpur, dunkelster Purpur, daran schliessen sich violetter Lack hell und dunkel. Die dunkelsten Arten erscheinen beinahe so tief wie schwarz; die mittleren sind dagegen wärmer gefärbt. Die Anwendung dieser mittleren Sorten wird in all den Fällen rathsam sein, wo der rosa Lack zu hell und leicht, der dunkle zu tief ist. Will man nur

eine dieser Arten sich anschaffen, wie namentlich für den Anfang sehr anzurathen ist, so wird die dunkle Purpurfarbe die geeignetste sein, welche man durch Zusatz von gebrannter Terra di Siena warm und durch Zusatz von Ultramarin oder Kobalt ins Violette ziehen kann. Vom

Laque Robert

soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass er wesentlich auch aus Krapp hergestellt wird, sowohl die gelblichen, als auch die röthlichen und bräunlichen Töne desselben. Wem daher mit einem dieser Töne besonders gedient ist, der kann sich dieser Farbe bedienen, wenn sie aus soliden Handlungen bezogen ist, wo man sicher sein darf, dass sie nicht durch Färbemittel, welche dem Krapp fern liegen, hergestellt sind, etwa durch Farbehölzer und dem ähnliches.

13. Gebrannter Venetianischer Lack, oder an dessen Stelle gebrannter Carmin.

Diese Farbe, welche man sich selbst brennen kann, ist von ganz ausserordentlicher Kraft. Sie behält im Ganzen einen purpurfarbenen Ton und was das Besondere ist, sie wird durch das Brennen zur Genüge dauerhaft; eine Eigenschaft, die sie sonst gar nicht hat. Man erhält eine Färbung, die nur mit dem Niederschlag des Cassius Goldpurpur verglichen werden kann, oder mit der reichen Farbe der dunklen Purpurnelken, die durch Mischung nur unvollkommen erreicht wird. Nichts kann mit der Tiefe dieses Tons verglichen werden, der sich übrigens nicht in's Schwarze neigt, ob er gleich eben so dunkel als dieses ist. Man bedient sich desselben in den kräftigsten Stellen einer purpurfarbenen, violetten oder braunen Draperie, und auch zu den scharfgeschnittenen Tiefen in der Carnation, wie zu den Nasenlöchern, dem Innern des Mundes etc. etc. Er findet auch seine Verwendung durch Mischungen, mit Asphalt, mit braunen Farben, mit der Terra di Siena, oder mit dem Preussisch Braun und mit dem Bister Nr. 22, oder auch mit dem dunklen Braunroth Nr. 8 oder dem Englisch Roth Nr. 14, man modificirt den Ton dieser Farben und giebt namentlich den letzten beiden dadurch mehr Kraft

und Feuer. Allein man muss damit sparsam umgehen, und dieses ausserordentliche Hülfsmittel für die letzten kräftigen Drucker und Retuschen aufbewahren, in allen denjenigen Parthieen, worin sie nöthig sind und wo die Mischung des Schwarz unter die Lacke die Durchsichtigkeit und Schönheit der Farbe stören würde, die man zu erhalten wünscht. Man kann es auch zu den sammetartig dunkelpurpur oder violett gefärbten Blumen gebrauchen.

14. Englisch Roth.

Diese Farbe lässt sich leicht verarbeiten, trocknet ziemlich gut und ist von einem lebhafter rothen und weniger gelblichen Ton als der dunkelrothe Ocker Nr. 8. Seine lebhafte und kräftige Farbe ist in vielen Fällen anwendbar, allein man muss sehr sparsam damit sein, besonders in der Fleischfarbe und es nicht mit anderen Farben gemischt statt der gebrannten Ocker gebrauchen wollen, weil er so stark färbt und ergiebig ist, dass man nicht Herr darüber wird, sondern Alles in's Roth färbt. Es ist aus Eisenoxyd präparirt und heller, sowie dunkler zu haben. Dieses letztere steht dem

Caput mortuum

sehr nahe, welches ebenfalls aus Eisenoxyd zubereitet heller und dunkler vorhanden ist, sehr stark färbt, einen etwas schweren Ton hat, namentlich wenn es mit Weiss vermischt ist, wo dann der Ton in's stumpfe Violett geht.

Persisch Roth

ist eine ganz ähnliche Farbe, aber viel leichter im Ton, sowohl rein als auch mit Weiss gemischt. Diese Farbe ist sehr geeignet, um dem hellen Blau aus Kobalt und Weiss gemischt einen mildern Ton zu geben. Es bedarf dann natürlich nur eines geringen Zusatzes, dämit der Ton immer noch entschiedener Blau erscheint.

Marsroth, Marsorange, Marsviolett.

Gute Farben, dem Englisch Roth nahestehend, sowie den übrigen aus Eisenoxyd gefertigten Farben. Leichter und schöner

im Ton als viele derselben. Aber dennoch selten zu gebrauchen und für das Fleisch ebenfalls zu schwer.

Türkisch Roth, Indisch Roth, die Eisenoxyde.

Alle Präparate aus Eisenoxyd gehen bald mehr in eine rothe, bald mehr violette oder auch wärmere Färbung, sind bald schwerer, bald leichter im Ton, bald milder, bald schärfer. Es sind ganz sichere, gute Farben, im Ganzen aber selten zu gebrauchen und niemals zum Fleische. Von allen diesen Sorten genügt es vorläufig eines zu haben, entweder dunkel Englisch Roth oder Persisch Roth.

Kaiserroth, Venetianisch Roth, Neapelroth.

Ebenfalls aus Eisenoxyd präparirt. Heller, röthlicher als die vorigen, Kaiserroth am wärmsten, Venetianisch Roth am reinsten roth, Neapelroth milder aber auch stumpfer in der Farbe, sind sie alle zur Carnation in verschiedenen Fällen mit Weiss und anderen Farben vermischt, wo es gilt, feste und leuchtende Töne zu haben, gut zu gebrauchen, dabei sichere Farben. Immer nur im Ton etwas fest, selbst schwer.

Van Dyk Roth.

Eine sehr angenehme und sichere Farbe, wenn sie aus einer der aus Eisenoxyd hergestellten Farben und Krapplack gemacht ist. Hat man statt des Krapplacks Carmin genommen, so wird sie sich natürlich bald in das Stumpfere verändern, da der Carmin verschwindet.

Blau.

15. Helles Ultramarinblau, das sehr wenig ins Dunkelblau fällt.

Das Ultramarin ist die edelste blaue Farbe, welche es in der Oelmalerei giebt. An seiner Stelle wird jetzt fast nur der Kobalt gebraucht, der jenen ziemlich nahe kommt und sehr viel billiger ist.

Das Ultramarin ist keine durch Kunst erzeugte Farbe, son-

dern wird aus einem Stein oder Marmor verfertigt, den man Lapis Lazuli nennt. Dieser Stein ist sehr kostbar, in alter und neuer Zeit ist er nur zu den kostbarsten Ornamenten in Tempeln und prächtigen Palästen oder zu prachtvollen Mobilien verwendet worden. Dieser Stein fand sich sonst nirgends als im Orient, allein seit einiger Zeit hat man auch Adern davon in Sibirien entdeckt. Er ist durch und durch blau durchsetzt mit Weiss, Grau und oft auch mit Schwarz und Braun; Adern, so glänzend wie Gold, durchkreuzen ihn nach jeder Seite und machen den Stein zum schönsten, den man sehen kann, besonders wenn er mehr mit Blau als mit anderen Farben gesättigt ist.

Diese schöne Farbe ist zugleich die vortrefflichste, die dauerhafteste, aber auch die kostbarste unter allen Farben, welche zur Palette gehören. Sie wird nach der Qualität in verschiedenen Arten oder Nummern und zu verschiedenen Preisen verkauft. Das am vollkommensten dunkelkornblumenblaue ist die beste und theuerste Qualität, von der aus es abwärts in 5 bis 6 Abstufungen bis zur Ultramarinasche geht, die fast gar kein Blau aber sehr viel grauen und weissen Marmorstaub und Sand enthält. Will man Ultramarin gebrauchen, so ist es rathsam, nur von den dunklen, d. h. guten Qualitäten zu nehmen. Zu hellblauen Tönen mischt man diese mit Weiss, das dann einen viel leuchtenderen Ton giebt und besser zu behandeln ist als die Ultramarinasche.

Charakteristische Kennzeichen des Ultramarins.

Dieses Blau ist keiner Veränderung unterworfen und greift keine andere Farbe an; es widersteht dem lebhaftesten Feuer ohne die Schönheit seiner Farbe zu verlieren, und wenn man ihn etwas vorwerfen könnte, so wäre es dieses, dass es, mit Oel gebraucht, je älter es wird, desto mehr an Intensität zunimmt und nicht im Geringsten seinen Glanz verliert und schwach wird, dergestalt, dass man vielmehr besorgt sein muss, es zu gesättigt zu gebrauchen. Man hat im Gegentheil zu befürchten, besonders in dem Himmel und in den sanften Halbtönen des Fleisches etc., dass es mit der Zeit brillanter erscheint und hervortritt.

Gebrauch, den man von dem Ultramarin machen muss.

Diese Farbe ist für die Untermalung viel zu kostbar und ausserdem ist es auch unnöthig, sie zu gebrauchen. Nur für eine reine und heitere Luft, wenn man über eine gold- oder rothgelbe Grundirung malt, würde es richtig sein, mit reinem Ultramarin zu malen. Allein zu jedem anderen Himmel oder jeder anderen Untermalung muss man statt des Ultramarins eine von den bläulich schwarzen Farben gebrauchen, also diejenigen, die in dem Verzeichniss mit *** bezeichnet sind, und besonders Nr. 31, das Schwarz, welches aus Stückchen feinen Korks verfertigt ist, die man für tiefere Färbungen mit einem Drittheil guten Berlinerblaues vermischt und nach Verhältniss so viel Weiss als nöthig ist; um einen angenehmen graublauen Ton hervorzubringen. Dieser Ton, der sehr sanft ist und sich nicht verändert, wird so schön werden, als man wünscht, wenn man ihn bei der Uebermalung mit Ultramarin übergeht. Wenn auch den Anfängern eine solche Untermalung des Himmels nicht schön blau genug erscheinen wird, niemals darf ein solcher mit reinem Berlinerblau, das mit Weiss vermischt worden, angelegt werden. Die harte schneidende Farbe des Berlinerblau wird selbst durch das Ultramarin, das sie darüber legen, hervorstechen. Uebrigens setzt man zum Schwarz und Berlinerblau etwas Lack oder chinesischen Zinnober (aber sehr wenig), damit das Berlinerblau sich nicht in das Grüne neigt, denn das ist sein Hauptfehler, besonders wenn es nicht von der besten Art ist.

Der bläuliche Ton, welchen Schwarz *** mit Weiss vermischt liefert, ist schon stark genug, so dass, wenn man blos ein Drittheil Berlinerblau hinzusetzt, man einen hinlänglich blauen Ton für die Untermalung der Gewänder, des Wassers, des Himmels und aller übrigen Gegenstände erhält, die kein so lebhaftes Blau zum Untermalen erfordern, wie einige Blumen und solche Gewänder, welche von sehr zartblauer Seide sind. In dem letzteren Falle muss man die hellsten Lichter mit Ultramarin anlegen, das mit Weiss vermischt ist. Was bei diesen Gelegenheiten noch am besten wäre, ist, die lichten Stellen mit reinem Weiss zu malen, und wenn die Untermalung trocken ist, das Ganze mit Ultramarin zu lasiren. Zur Erklärung dieses Verfahrens diene

Folgenden: Man weiss, dass keine Sache, kein Gegenstand im Schatten seine lebhafte Farbe beibehält. Wenn man nun dergleichen Gegenstände mit einem grauen oder gebrochenen Blau untermalt, so folgt ganz natürlich, dass, wenn man sie mit reinem Ultramarin überall gleichförmig lasirt, die Lichter, wenn das Ultramarin auf reines Weiss gesetzt wird, sehr schön und brillant werden, hingegen behalten alle Schatten und Halbtöne etwas von ihrem grauen und sogar bräunlichen Ton, und dies gerade bringt eine natürliche Wirkung hervor. Will man also eine mehr oder weniger hellblaue Gewandung malen, die schön brillantblau werden soll, so lege man sie an, wie eben gesagt worden, mit einer Mischung von zwei Theilen Schwarz, einem Theil Berlinerblau und der für jeden Ton, welchen man machen will, nöthigen Quantität Weiss, um eine Reihenfolge von vier oder fünf verschiedenen Tönen zu haben, den einen für die stärksten Grade des Schattens, indem man ein wenig rothen Ocker beimischt, bisweilen auch gelben Ocker, und die vier anderen mit immer mehrerem Weiss, stufenweise und den Zusatz irgend einer Wenigkeit von einer anderen Farbe, wie sie die Färbung des Stoffes in der Natur verlangt, bis man zu den höchsten Lichtern gelangt, die man ausspart und reservirt, um sie blos mit dem ganz reinen Weiss zu decken, das ebenfalls nur je nach der Färbung des Stoffs ein ganz klein wenig ins Gelbliche oder Röthliche gezogen werden muss. Aber man sorge, die verschiedenen Lichter breit zu halten, das heisst etwas mehr ausgebreitet, als sie in der Natur sind, und sie ganz unmerklich in das Weiss übergehen zu lassen, damit nichts Abgeschnittenes und Hartes zu sehen ist. Die ganze Draperie muss mit Sorgfalt in den angegebenen Tönen vollständig fertig gezeichnet und modellirt sein. Dies ist nothwendig, wenn man zum zweiten Male durch blosse Lasuren übermalen und so wenig als möglich von Neuem impastiren will. Wenn die Untermalung recht trocken ist und man sie wieder vornimmt, um das Werk zu vollenden, alsdann macht man ein ganz reines Ultramarin an und überzieht alles mit einer fast gleichen Lasur, so wie beim Tuschen, indem man zugleich darauf aufmerksam ist, solche Parthieen mit etwas mehr Blau zu bedecken, bei welchen es nöthig zu sein scheint. Zu dieser Operation bediene man sich

des weissen gebleichten Oels [1]). Ist dieses geschehen, so nehme man nochmals alle Falten, Schatten etc. mit Fleiss vor, während die Lasur noch frisch ist, und vollende die Stoffe in allen Parthieen, indem man bald da, bald dort einige gebrochene Töne und einige bräunliche, violettartige, grünliche Wiederscheine etc. hineinspielt, wenn die Natur oder das Original uns dies angiebt. Allein man erhalte die Lichter rein, und wenn man es für gut findet, einige Faltenaugen mit mehr Impastirung der Farbe stärker zu modelliren, so thue man dieses mit Geist und Freiheit mit einer Mischung aus Ultramarin und Weiss, welche denselben Lokalton haben muss, der durch die allgemeine Lasur hervorgebracht ist.

Man wird sehen, dass die auf diese Art gemalte Draperie einen allgemein sehr harmonischen und reinen Ton haben und man zwanzig Mal weniger Ultramarin gebraucht haben wird, als wenn man sie mit dicker Farbe übermalt hätte. Ueberdies würde man genöthigt worden sein, das schöne Blau durch Brechen und Vertreiben in die Schatten schmutzig zu machen und wiederum ohne dies würde man blos eine Porzellan- oder Fayencemalerei erhalten haben.

Man kann dasselbe Verfahren bei allen Stoffen von zarter und delicater oder heller und brillanter Farbe befolgen. So würden also die rosenfarbenen Stoffe mit schönem rosenfarbigen Krapplack lasirt werden müssen, nachdem man zuvor die Schatten röthlich grau, oder auch in gewissen Faltenparthieen, die es erfordern, etwas rosenfarbiger, die schönsten Lichter aber bei der Untermalung blos mit reinem oder annähernd reinem Weiss vorbereitet, wie wenn man Wäsche malte. Das Indischgelb ist für die Lasur brillant

---

1) Allezeit, wenn man eine Farbe mit einer Lasur übergehen will, vergesse man nicht, ein Viertel oder wohl gar ein Drittel Trockenöl hinzuzusetzen, besonders bei den Farben, welche schwer trocknen.

Da das gewöhnliche Trockenöl sehr dunkelrothbraun ist, so ist es rathsam, an dessen Stelle weisses gebleichtes Oel zu gebrauchen, in allen den Fällen, wo zu befürchten ist, dass die Farbe zu trübe werde, wie dieses der Fall ist bei dem zarten Rosa, dem hellen Blau, Lila, Röthlichblau, Meergrün und den gelben Farben etc. Wenn man von diesem gebleichten Oel Gebrauch macht, so muss man die ganze Farbe damit anmachen, ohne gewöhnliches Oel hinzuzusetzen, weil das gebleichte Oel nicht so trocknend ist als das Trockenöl.

gelber heller Farben und kann auch gebraucht werden, um Meergrün zu lasiren, indem man es mehr oder weniger mit Ultramarin oder Kobalt vermischt. Für das Lila mische man das reine hellste Ultramarin mit hellrothem Lack, mehr oder weniger von der einen oder anderen Farbe, je nachdem das Lila in's Blaue oder in's Rosenfarbene sich neigen soll.

Man achte genau darauf, dass in alle diese lasirenden Töne nicht das geringste Weiss gemischt wird, sonst erhalten die Schatten und Halbtöne ein blindes und mehliges Aussehen. Nur dem sehr dünnen und durchsichtigen Tone der Lasur verdankt man die Intensität der Farbe, welche man zu erreichen willens ist, gleichsam als wenn man in Aquarell malte. Wenn man also den Lack oder das Ultramarin sehr dünn aufträgt, so erhält man eine Rosafarbe oder ein sehr zartes Blau. Trägt man es noch ein Mal so stark oder dick auf, so wird das Blau oder die Rosafarbe, wenn sie gleich aus der nämlichen Farbenmasse genommen ist, noch ein Mal so blau oder rosafarbig werden, und so in allem Uebrigen. Es versteht sich, dass man nur mit dauerhaften Farben lasiren muss, sonst würde diese Lasur von gar keiner Dauer sein. Dies hat sich bei sehr vielen alten und neuen Malereien ereignet, in welchen die Lasur fast ganz verschwunden ist, dergestalt, dass mehrere ihrer Gewänder, die mit Lack oder schlechten gelben Farben lasirt waren, in ihren Lichtern fast ganz weiss geworden sind. Allein dies hat man mit den Farben, die in diesem Buch empfohlen werden, nicht zu befürchten, diese sind vollkommen dauerhaft.

Man glaube indessen nicht, dass eine blosse Lasur zur Vollendung einer Draperie, einer Blume oder eines jeden anderen Gegenstandes, den man lasirend behandelt, genüge, man muss, wie schon gesagt ist, alle Falten wieder durchgehen und ihnen die volle Modellirung und ihre eigenthümliche Form geben. Es geschieht bisweilen, dass man mit dem Ton der ersten Lasur nicht zufrieden ist. In diesem Falle vollendet man sein Werk gleichförmig und wenn es ganz trocken ist, so lasirt man es zum zweiten Mal, sei es, um den Ton zu verändern oder nur, um ihm einen Grad von Intensität mehr zu geben. Die Ausführlichkeit bei der Beschreibung dieses Verfahrens ist im Interesse derer,

welche keine Erfahrung und keine Gelegenheit haben, von einem Künstler Anleitung und Unterricht zu erhalten. Die Unterrichteten können über alles das, was sie schon wissen, leicht hinweggehen.

Wenn man ein Gemälde wieder zur Hand nimmt, um es zu vollenden, nachdem man sich überzeugt hat, dass die Untermalung hinlänglich trocken, so bediene man sich, statt des Schwarz mit Berlinerblau vermischt, blos des reinen Ultramarins, besonders in der Fleischfarbe, in den Fernen, in den schönen Draperieen, Blumen etc. Das Ultramarin, vermischt mit einem Drittel Schwarz***, muss in allen Tönen, welche zum Malen des Fleisches gemischt sind, die Stelle des Schwarz vertreten, und man darf also weder braunes Schwarz noch Berlinerblau dazu nehmen. Für einen schön blauen Himmel und ebenso zu den verschiedenen Tönen leichter Wolken nimmt man reines Ultramarin. Die Töne werden dadurch viel feiner und mannigfaltiger, es sei denn, dass man einen Himmel zu malen hat, der eine entschieden graue und trübe Tönung erfordert. Blos Ersparniss ist es, wenn man sich des bläulichen Schwarz bedient, denn das Grau, welches man aus Ultramarin mit Weiss, hellrothem Ocker und gelbem Ocker zusammensetzt, je nachdem man mehr oder weniger von dem einen oder anderen nimmt, wie gerade der Ton des Grau sein soll, ist allezeit viel harmonischer und feiner. Eben dieses kann man von den weissseidenen Stoffen, vom Atlas, Taffet etc. sagen. Indessen, ob es gleich sehr gut ist, dies zu wissen, so ist es dem Anfänger bei seinen ersten Studien nicht anzurathen, sondern blos zu der Zeit, wo seine Arbeiten anfangen, einen Grad der Vollkommenheit zu erlangen, den man zu erreichen hoffen muss. Statt des Ultramarin, der hier immer genannt ist, bedient man sich heut zu Tage des Kobalt, der fast ausschliesslich statt des Ultramarin in Gebrauch ist, nur trocknet der Kobalt schnell und es darf deshalb niemals Trockenöl dazu genommen worden.

Das Berlinerblau soll also bei allen Fleischtönen, ingleichen bei allen zarten und hellen blauen Farben, den Lilatönen etc., wenigstens bei der Uebermalung und Vollendung eines Bildes vermieden werden. Entweder demnach Ultramarin oder Kobalt.

Bei dunkelblauen Stoffen verfährt man ganz anders, besonders bei wollenen, plüsch- und sammetartigen Zeugen, wie Tuch, wollene Decken, Friese etc. Diese malt man meistentheils mit Berlinerblau und mehr oder weniger Schwarz, dunklem Lack, Braunroth und Weiss vermischt. Ebenso wird man das Dunkelgrün am besten aus Berlinerblau mischen, das dazu geeigneter ist, als Ultramarin oder Kobalt.

16. Sehr dunkelblaues Ultramarin von der feinsten Sorte.

Da alle Eigenschaften des Ultramarin von derselben Substanz, nämlich vom Lapis Lazuli herrühren, so ist zu dem, was im vorigen Artikel gesagt ist, nur noch wenig hinzuzufügen. Da die Ultramarinarten sich von einander nur je nachdem sie mehr oder weniger mit Blau gesättigt sind, unterscheiden, so wird man also natürlicher Weise die dunkelsten für alle Töne, die Kraft und Tiefe fordern, aufbewahren oder ganz rein für blaue Gegenstände von dunkler Färbung. Gesetzt, man habe dunklen Sammet, Atlas oder sehr schönes blaues Tuch zu malen und dieses sei fast ganz ohne Ultramarin vollendet: findet man nun nöthig, den Lokalton dieser dunkelblauen Stoffe zu verschönern, so warte man so lange, bis das Gemälde vollkommen trocken ist, und dann lasire man diese verschiedenen Stoffe mit dem Ultramarin der ersten Sorte. Man trage die Lasur mit diesem Ultramarin ganz rein auf, wenn die kornblumenblaue Färbung es fordert. Wenn hingegen der Ton sich zum Violetten neigen soll (wie dieses fast allezeit der Fall bei sehr dunkelblauen Stoffen ist, besonders bei den seidenen), so mische man von dem dunkelsten Lack Nr. 12 ein wenig zum Ultramarin, bis man die wahre Färbung des nachgeahmten Stoffes glaubt gefunden zu haben, die man allerdings selbst aufsuchen muss. Da aber diese beiden Farben nur sehr schwer trocknen, besonders im Winter, so muss man alle Farbe dieser Lasur wie schon oft bemerkt ist, mit gebleichtem Oel anmachen, oder Kobalt darunter mischen, indem man ein wenig ordinären Trockenfirniss hinzusetzt, um das Trocknen zu beschleunigen, im Fall das gebleichte Oel nicht genug trocknende Eigenschaft an sich hätte. Wenn man aber

diese Lasur mit reinem fetten Oelfirniss machen wollte, so ist dieser so dunkelbraun, dass er das schöne Blau verderben und grünlich machen würde. Daher empfehle ich nur sehr wenig hinzu zu thun, und dieses Wenige wird dessenungeachtet hinlänglich zum Trocknen der Lasur beitragen. In jedem Falle trage man Sorge, dass die Farbe nicht zu flüssig, im Gegentheil sehr steif ist, wenn man Trockenfirniss darunter mischen will. Man muss auch nicht Trockenfirniss und Kobalt zu gleicher Zeit gebrauchen, sondern jedes von diesen trocknenden Mitteln muss einzeln und gesondert gebraucht werden.

17. Das Berlinerblau aus englischer Fabrik.

Dieses Blau wurde von einem gewissen Dippel in Berlin erfunden, daher es auch Berlinerblau genannt wird. Jedoch wird dieses Blau jetzt überall auch ausserhalb Berlin gemacht; und lange Zeit war das in England fabricirte Berlinerblau bei weitem das vollkommenste und beste.

Das englische Berlinerblau, blos mit Gummiwasser angemacht, der freien Luft und im Sommer sogar der Sonne ausgesetzt, hat sich vollkommen und schon weit über dreissig Jahre gehalten. Während dieser beträchtlich langen Zeit hat es gar keine merkliche Veränderung erlitten, obgleich es mit Kremserweiss sowie mit gelben und rothen Ockern und verschiedenen anderen Farben vermischt war. Dagegen hat sich dasjenige, welches mit Zinnober versetzt war, ziemlich verändert, allein auch diese Veränderung erfolgte erst einige Jahre nachher, nachdem es zur Probe ausgestellt war. Hieraus ersieht man, dass ein gutes Berlinerblau, in Wasser gebraucht, fast unveränderlich ist. In Oel angewandt ist es nicht ganz das nämliche, denn es wurde grünlich oder bräunlich, jedoch sehr wenig bei gut präparirter Farbe, sehr viel stärker bei weniger guten Präparaten.

Es bleibt dessenungeachtet eine sehr schätzbare Farbe auch für die Oelmalerei, weil sie mit verschiedenem Gelb vermischt alle Arten schönes Grün hervorbringt und mit Weiss, Lack, Schwarz oder rothem Ocker gemischt, mannigfaltig gebraucht werden kann. Allein ganz rein und mit blossem Weiss vermischt

darf man es niemals anwenden, dann hat sein Ton etwas ausserordentlich Hartes und Schneidendes und ist mit keiner anderen Farbe in Harmonie zu bringen.

So vortrefflich das Berlinerblau für die mannigfaltigsten Arten dunklen und helleren Grün ist, so darf man es doch niemals zu dem Grün und grau Violett der Mittelgründe und Fernen in der Landschaft gebrauchen. Diese müssen stets mit Kobalt oder Ultramarin gemischt werden, sonst werden sie stets unharmonisch zu den Tönen der Ferne und der Luft erscheinen.

18. Die Smalte oder das Kobaltblau.

Dieses Blau nähert sich sehr dem Ultramarin, jedoch hat es einen etwas mehr violetten Schein.

Diese Farbe hat die besondere, öfters sehr erwünschte Eigenschaft, dass sie alle Farben sehr schnell trocknen macht, wenn man darunter nur so wenig mischen kann, dass sie sich nicht merklich verändern, und zwar ohne Zusatz irgend eines Trockenöls, das dann sogar schädlich sein würde. Der Kobalt kann also mit Ultramarin, mit Schwarz und Braun, in der Absicht, das Trocknen dieser Farben zu beschleunigen vermischt werden, um so mehr, da es nur eines Zwanzigtheils bedarf und noch weniger, um den gewünschten Erfolg, die Beschleunigung des Trocknens der Farben, welche von selbst sehr langsam trocknen, zu erreichen. Da übrigens der Kobalt und die Smalte, die ebenfalls aus Kobalt hergestellt wird, weiter nichts sind, als ein blaues Glas, so haben sie nicht die Eigenschaft, die anderen Farben stark zu färben und bis in's Unendliche sich zu zertheilen, wie das Berlinerblau und einige andere Farben; sie sind daher in den Vermischungen weniger bemerkbar, wenn man nicht sehr viel davon verwendet, sonst bleiben die Theilchen derselben stets isolirt und zeigen sich nicht so ausgiebig im Verhältniss wie alle übrigen Farben.

Woher immer die trocknende Eigenschaft des Kobalt kommen mag, genug sie ist da und wenn man grössere Flächen damit zu decken hat sehr unbequem, zumal mit Weiss gemischt, wie das in dem Himmel einer grossen Landschaft oder historischen Bildes der Fall ist. Es ist deshalb sehr zu bedauern, dass das ebenfalls aus Kobalt hergestellte Thenard'sche Blau fast gar nicht

gebraucht wird. Es bleibt da nichts übrig, als schnell zu arbeiten und der Anfänger muss durch öftere Uebermalung die Veränderung des Tons zu erreichen suchen, die er nicht hat mit der frischen Farbe vornehmen können. Natürlich immer nur, wenn die Untermalung genügend trocken ist.

Wenn man den Kobalt mit gewissen anderen Farben vermischen will, um deren Trocknen zu beschleunigen, so muss man sich wohl in Acht nehmen, dass man die vorher angezeigte Quantität nicht überschreitet, wenn man in einer warmen und trocknen Jahreszeit arbeitet, und besonders wenn unter der Vermischung sich Weiss befindet, denn in Zeit von vier bis fünf Stunden würde man die Farbe nicht mehr behandeln können, weil das Weiss und der Kobalt oder die Smalte zugleich zwei starke Trockenmittel sind.

Man wirft dem Kobalt nicht ganz mit Unrecht vor, dass er nicht recht fest an der Grundirung oder Untermalung hafte und gebunden sei, so dass er sich bei ganz trockenen Malereien leicht abreiben liesse und bei dem Abnehmen eines alten Firnisses reichlich mit abgerieben werde. Letzteres wird nun sehr leicht vielen Farben begegnen und ersteres nur zu befürchten sein, wenn mit der reinen Farbe lasirt worden ist und nicht genug Bindemittel (Oel) vorhanden war oder geblieben ist. In solchem Falle ist es aber mit vielen Farben ebenso, namentlich mit dem Ultramarin.

In den Farbenhandlungen verkauft man den Kobalt in drei Arten oder Nummern, Nr. 0, Nr. 1, Nr. 2, von denen Nr. 0 die dunkelste und beste Art ist, Nr. 2 die hellste und am wenigsten färbende, jene etwas mehr sich einem violetten Ton zuneigt, diese etwas weniger. Es ist eine vollkommen sichere und gute Farbe, die mit allen Farben vermischt werden kann ohne Nachtheil für diese, in so weit letztere ebenfalls gute und sichere Farben sind.

19. Das Thenard'sche Blau, welches auch aus dem Kobalt verfertigt ist.

Dieses Blau trägt den Namen seines Erfinders, eines berühmten französischen Chemikers; es hat nicht die Eigenschaft, oder vielmehr nicht die Unbequemlichkeit, dass es so geschwind trock-

net, wie das vorhergehende, ist aber ebenfalls aus Kobalt hergestellt. Wie dieser hält es sich daher vermischt mit allen übrigen Farben gleich gut und würde somit die Stelle des Ultramarin am besten vertreten können. Es ist aber niemals recht zu allgemeinem Gebrauch gekommen und findet sich jetzt gar nicht in den Handlungen vor. Man müsste es sich besonders verschreiben lassen und würde damit nichts anderes gewonnen haben, als eine nicht so schnell trocknende Farbe, wie der Kobalt, dem sie sonst vollständig gleich ist.

Pariserblau, Mineralblau, Pinkertsblau, Antwerpener Blau.

Sämmtliche Farben aus Eisencyan-Verbindungen hergestellt, wie das Berlinerblau. Von sehr ähnlicher Farbe und gleichen Eigenschaften wie dieses. Die Nüancen sind sehr gering und fast immer nur bei den Mischungen mit Weiss oder anderen Farben hervortretend, wobei eines mehr als das andere ein kaltes hartes Blau oder einen etwas grünlicheren immer aber sehr schweren Ton giebt. Es genügt daher vollständig von diesen Arten des Blau nur eines zu haben.

Künstliches Ultramarin.

Eine aus Kieselsäure, Eisen, Schwefel, Natrium und Thonerde durch Glühen und Rösten hergestellte Farbe, welche, wie schon ihr Name zeigt, das Ultramarin ersetzen soll und diesem demnach ähnlich erscheint. Die Eigenschaften sind aber entschieden andere; es hat keine Art von Durchsichtigkeit, sondern eine schwere Undurchsichtigkeit und in der Mischung giebt es schwere Töne, die aber allerdings viel milder, als die Töne des Berliner und der ihm ähnlichen blauen Farben sind. Wo daher solche blaue Färbungen, die einen mehr blauen oder röthlichen Ton haben, (zu Grün ist es weniger tauglich), gebraucht werden, kann man sich dieser Farbe getrost bedienen, als einer Farbe von ähnlichem Werth wie das Berlinerblau, niemals kann sie den Kobalt ersetzen oder gar das Ultramarin. Sie verändert sich wohl etwas in einem mehr schwärzlichen selbst bräunlichen Ton als sie anfangs zeigte,

doch immer weniger noch als das Berlinerblau und die ihm gleichen Farben.

Blaugrün Oxyd, Grünblau Oxyd.

Diese seit nicht langer Zeit aufgekommenen Farben sind Chrom-Kobaltoxyde und haben eine schöne, ihrem Namen entsprechende Farbe. Sie werden als ganz besonders dauerhaft und echt gerühmt, natürlicher Weise aber sind die Erfahrungen mit ihnen noch sehr neu.

Braun.

20. Terra di Siena, ungebrannt (Farbe falbbraun).

Diese Farbe hat ein schönes Braun, sie ist transparent, weil sie aber nicht gut deckt, so taugt sie nicht zum Untermalen. Der Mittel Ocker Nr. 5 ist in diesem Falle viel besser, weil er mehr Körper hat, übrigens dunkeln die sienesischen Erden nach und fallen in's Braunschwarze, besonders wenn sie mit Weiss vermischt werden, wodurch das Nachdunkeln noch mehr zur Erscheinung kommt. Weil sie viel Erdpech enthalten, so äussert sich die Wirkung des Nachdunkelns, wenn man sie allein braucht, erst nach Verlauf einiger Zeit, aber viel geschwinder wenn man sie mit metallischen Farben verbindet. Es giebt nur eine Terra di Siena, allein da sie bei dem Brennen eine rothbraune Farbe, die in's Orange fällt, annimmt, so unterscheidet man gebrannte und ungebrannte Terra di Siena. Ihr Hauptverdienst besteht in einer schönen Durchsichtigkeit, die beim Lasiren und Malen sehr vortheilhaft ist; allein vom Gebrauch der ungebrannten muss man entschieden abrathen, weil sie so sehr nachschwärzt; das Preussische Braun ist weit vorzuziehen, das diesen Fehler nicht hat, fast eben so durchsichtig ist, allerdings weniger in's Gelbliche fällt, aber auch überdies viel leichter trocknet. Ganz anders verhält es sich mit eben dieser Erde, wenn sie gebrannt ist; sie hat alsdann einen warmen schwer zu ersetzenden Ton, und wenn man sie nicht übermässig anwendet, so ist sie eine gute, leichte und durchsichtige Farbe.

21. Gebrannte Terra di Siena (Farbe orangebraun).

Es ist eben gesagt, dass diese Farbe von einer und eben derselben Substanz wie die vorhergehende ist, und der Unterschied, wodurch sie sich von einander unterscheiden, entsteht blos durch das Brennen, das auf folgende Art gemacht wird:

Man thue ungebrannte Terra di Siena, welche vorher in Stückchen höchstens in der Stärke einer grossen Erbse gebrochen ist, in einen eisernen Löffel und lasse das Ganze bei einem lebhaften Feuer roth glühen, bis die Farbe selbst so lebhaft roth wird als der Löffel; dann schüttet man sie auf einen reinen Teller und die ganze Operation ist fertig. Diese Farbe ist sehr dauerhaft, vollkommen durchsichtig, und deckt deshalb nicht gut, allein dessenungeachtet darf man sie nicht mit Weiss vermischt gebrauchen, weil sie dann nachschwärzt. Sie ist auch dergestalt ergiebig, dass, wenn man auch noch so wenig davon in eine Mischung bringt, die anderen damit verbundenen Farben leicht absorbirt werden. Man muss sich ihrer also sehr sparsam bedienen, sei es, um einen Ton, den man in der Untermalung grau und kalt findet, wärmer zu machen, in welchem Falle man blos lasirt, oder um sie mit den dunklen Lacken Nr. 12 und 13 oder mit dem dunklen Ultramarin Nr. 16 oder Kobalt zu vermischen und zwar zur Lasur für die kräftigsten Schattirungen in der Carnation. Sie eignet sich überhaupt am besten zum Lasiren und Retouchiren, z. B. um die rothe herbstliche Färbung der Bäume damit, wie man dergleichen im Herbst sieht, durch Lasiren herzustellen, oder kräftige Vordergründe; zur Lasur der Draperieen von orangegelber oder im Schatten anderer brauner Farben; man braucht sie zu Möbeln von Mahagoni etc., mit einem Worte überall, wo man einen warmen, kräftigen und hervorstechenden Ton hervorbringen will; der Ton derselben ist so kräftig, dass alle Gegenstände, welche man damit lasirt, dem Auge näher gebracht werden, so dass man sich wohl zu hüten hat, sie anders als auf den vordersten Gründen des Gemäldes anzuwenden, die dem Auge des Zuschauers als die nächsten erscheinen sollen. Dies muss festgehalten werden, dann wird das bereits Gesagte für jeden verständigen Leser hinreichend sein, um ihm eine richtige Idee von den Eigenschaften dieser Farbe und deren Gebrauch zu geben.

Weil diese schöne Farbe mit der Zeit nachdunkelt, so muss man sparsam damit umgehen und nur kleine Quantitäten auftragen, d. h. etwas weniger als der Raum, welchen man bearbeitet, zu erfordern scheint.

22. Preussisch Braun (Farbe des Bister).

Wenn diese Farbe sorgfältig präparirt ist durch Brennen von mittel dunkeln Berlinerblau, so erhält man eine schöne Bisterfarbe, während das dunkle Berlinerblau gebrannt eine schwere und undurchsichtige Farbe, die sich in's Rothbraune neigt, giebt, das hellblaue dagegen eine schwache, zu gelbliche Farbe. Englisches Berlinerblau, das ungebrannt am besten ist, eignet sich hierzu gar nicht.

Diese schöne Bisterfarbe vereinigt in sich alle Vortheile des Asphalt, der Mumie, nur dass sie nicht so tief und kräftig ist, und der ungebrannten Terra di Siena, ohne deren Nachtheile zu haben. Die Farbe ist im Wasser und Oel gleich gut und schön, sie verändert sich ganz und gar nicht, sie ist genügend durchsichtig und von sehr mildem Ton, sie verbindet sich mit allen übrigen Farben ohne Nachtheil und überdies trocknet sie leichter als alle übrigen Farben, die zum Lasiren und Uebermalen dienen. An Farbe und schöner Durchsichtigkeit nähert sie sich dem Asphalt. Gemälde, die seit vielen Jahren vollendet sind, in welchen diese Farbe als Lasur stark gebraucht war, theils rein, theils mit Lack, Berlinerblau und Ultramarin vermischt, haben nicht die geringste Veränderung erlitten; die Farbe hat noch den nämlichen Ton wie bei dem Auftrag, hat weder nachgedunkelt noch gebleicht; mit einem Wort, sie ist in jeder Hinsicht eine ganz sichere Farbe. Sie lässt sich leicht verarbeiten und man hat fast gar kein Trockenöl nöthig, wenn man damit lasirt, oder eine sehr kleine Quantität ist hinreichend. Dies ist sehr vortheilhaft, denn das Trockenöl dunkelt selbst immer nach; mithin macht es auch alle Farben dunkler, wenn man den Farben viel beimischt, überdies vermeidet man dadurch die krustigen Erhöhungen, welche stets von dem Trockenöl entstehen, wenn man sich genöthigt sieht, eine und dieselbe Stelle in einem Gemälde öfters damit zu übergehen.

Natürlich aber eignet sich die Farbe, so wie alle übrigen sehr durchscheinenden Farben, blos zum Lasiren oder Retouchiren über andere Farben. Es ist also unzweckmässig, sich derselben zur Anlage zu bedienen, weil sie die Leinwand nicht genug deckt.

23. Ein anderes Braun aus englischem Berlinerblau verfertigt (von orangerother Farbe, wenig zu gebrauchen).

Durch Brennen des englischen Berlinerblau erhält man ein Braun, das eben so zart als das vorhergehende ist und eben die Durchsichtigkeit hat, allein seine Tiefe ist sehr verschieden. Es hat beinahe die Farbe der ungebrannten italienischen Erde (Terra di Siena), allein es dunkelt nicht so nach wie diese, weshalb es sehr vorzuziehen ist, während die ungebrannte Terra di Siena ganz von der Palette verbannt sein muss. Es trocknet ziemlich gut, es verändert sich ganz und gar nicht, man mag es rein oder ververmischt gebrauchen. Wegen seiner grossen Leichtigkeit impastirt es nicht, allein es lasirt noch viel besser als die gebrannte Terra di Siena. Es ist viel schöner als der dunkle Ocker Nr. 5, dem es in der Farbe etwas ähnelt, aber es ist viel lebhafter und röthlicher. Es ist so zart und fein, dass man es beinahe nicht zu reiben braucht. Es scheint weiter nichts als eine Art sehr gereinigten Ockers zu sein, welcher von den eisenhaltigen Theilen, die in der Composition des Berlinerblau sind, herrührt, so dass dieses einen ganz reinen Ocker darstellt, der mit keinem Mergel vermischt ist.

Dieser Ocker ist denen zu empfehlen, welche sehr kleine Gemälde mit vielem Fleiss malen und nur die reinsten Farben anwenden wollen; allein für grosse Gemälde würde er zu kostbar sein, denn von einer ziemlich grossen Quantität des englischen Berlinerblau, welches man brennen muss, bleibt nur ein wenig übrig.

24. Asphalt oder Judenpech.

Was oben bereits vom Asphalt gesagt ist, ist noch kein Grund, ihn von den guten Farben auszuschliessen. Die Maler,

besonders aber die Niederländer, haben sich dessen jederzeit bedient. Diese Farbe ist zum Lasiren vortrefflich, wegen ihrer schönen Bisterfarbe, wegen ihrer vollkommenen Durchsichtigkeit und wegen der Leichtigkeit, mit der sie sich, durch ihre ausserordentliche Theilbarkeit in so dünnen Lasuren, als man wünscht, ausbreiten lässt. Sie vermischt sich auch mit allen übrigen durchsichtigen Farben, mithin kann man ihr den Ton geben, den man zu erreichen wünscht. Allein sie hat den Fehler nachzudunkeln, ein Fehler, welcher erstlich aus ihrer erdpechhaltigen Natur entsteht, und zweitens daraus, dass sie fast gar nicht trocknen würde, wenn man sie nicht mit ganz reinem Trockenfirniss anmachte.

Daher muss man sich derselben nie bedienen, um zurückliegende Flächen zu lasiren, seien sie auch noch so wenig entfernt. Der Fehler würde zwar nicht sogleich bemerkbar sein, allein nach Verlauf einiger Zeit, wenn die Lasuren anfangen nachzudunkeln, würde er alle Harmonie zerstören. Man muss blos in den dunkelsten Schatten davon Gebrauch machen, und da, wo man nicht zu befürchten hat, jemals zu viel Kraft verwendet zu haben.

Für alle übrigen Parthieen ist dem Preussischen Braun, von der Farbe des Bister Nr. 22 der Vorzug zu geben, welches dem Asphalt sehr nahe kommt, und keinen von den angeführten Fehlern hat.

Von der Mumie.

Diese Farbe, welche genug bekannt, ist nicht immer weder an der Luft noch an der Sonne ganz beständig. Sie hat die Farbe des Preussischen Braun Nr. 22, nur dass sie viel gelblicher ist. Sie trocknet eben so schwer als der Asphalt. Es ist ein wirkliches Erdpech wie das letztere, und noch überdies von fetter Körperlichkeit. Dies genügt, um sie zu charakterisiren. Ihr Gebrauch ist dem des Asphalt ähnlich zu gestalten, nur dass die Eigenthümlichkeit ihres Tons ihn mehr beschränkt als erweitert. Sie soll ja aus der wirklichen pulverisirten Mumie hergestellt werden; die reine Mumie giebt eine schöne Farbe, die Knochen, Leinwand, die Harze geben eine trübe, schlechte und

sehr nachdunkelnde Farbe. Oft wird die Mumie aber auch durch künstlich braun gebrannte organische Stoffe hergestellt.

Das Gummi guttae.

Es taugt nicht in Oel, ja nicht einmal in Wasser, wenn man es nicht von seinem Gummi befreiet. Man kann nämlich das Gummi guttae von seinem natürlichen Harze befreien und dadurch ein sehr reines und lebhaftes Gelb erhalten, das sich in Pulver verwandelt. Man thut einige Unzen des ausgesuchtesten Gummi guttae in einen neuen glasirten Topf, welcher nie gebraucht worden, schüttet filtrirtes Wasser darüber und lässt es schmelzen. Alle Tage giesst man das Wasser ab, bis man sieht, dass der gelbe Rückstand mit dem gelbem Wasser, das man abgiesst, zugleich ablaufen will. An die Stelle des abgelaufenen Wassers giesst man neues Wasser und zwar so viel, dass es vier oder fünf Zoll hoch über dem Gelb steht; diese Arbeit unterhält man sechs Wochen und darüber, alsdann sammelt man das Gelb und lässt es trocknen. Es ist so sehr von allem Gummi entbunden, dass es wie Neapelgelb um Licht aufzusetzen gebraucht werden kann.

Der gelbe Lack von Antwerpen.

Er ist, wie die übrigen, weiter nichts, als ein Stil de graine, das vielleicht etwas beständiger ist, aber wenn es nicht an der Sonne verschwindet, so verliert es doch seinen schönen feinen Ton und verwandelt sich in ein schlechtes, schmutziges Gelb, das nicht so gut als irgend ein Ocker ist.

25. Casseler Braun.

Braunschwarz.

Diese vortreffliche Farbe könnte eben so gut zu den schwarzen als zu den braunen Farben gerechnet werden; denn sie hat eine solche Tiefe und Kraft, dass sie selbst das Schwarz verdunkelt. Allein da ihr Ton, wenn man sie sehr dünn aufträgt, wie brauner Bister aussieht und viel Durchsichtigkeit hat, so eignet sie sich nicht zum Untermalen des Schwarz, weil sie nicht genug deckt. Es giebt ein sehr kräftiges Braun, wenn man es

über eine braune Untermalung legt, und ist in diesem Fall unendlich besser, als die schwarzen Farben, die fast alle mehr oder weniger zu schwer und kalt im Ton sind, so, dass man mit dem Casseler Braun eine Kraft erreichen kann, welche keine andere Farbe hervorbringt. Uebrigens lässt sie sich leicht behandeln, und in kurzer Zeit reiben. Allein sie ist sehr erdpechhaltig, daher darf man sie nie mit Weiss, noch mit einer anderen brillanten und hellen Farbe vermischen, sie würde sie angreifen, und überdies würde es auch eine ganz unnütze und falsche Verwendung dieser Farbe sein.

Bei Mischungen sind die schwarzen Farben vorzuziehen, und man giebt ihnen dadurch den braunen Ton, dass man mehr oder weniger Rothbraun und braunen Ocker darunter mischt, je nach dem, was man machen will. Man muss also die Casseler Erde zur Vollendung eines Gemäldes aufbewahren und sich derselben nicht zur Untermalung bedienen. Sie giebt uns alle verlangten braunen Töne, wenn man sie mit dunklem Lack, mit gebranntem Lack oder mit schwarzen Farben vermischt. Allein die letztere Mischung wird selten wünschenswerth und nützlich, weil das Casseler Braun von selbst eine warme schwarze Farbe hat. Es hat beinahe die Farbe der Sepia, die man zum Tuschen gebraucht, man kann sie so wie diese mit mehr oder weniger dicken oder dünnen Lagen auftragen, und sie erhält also, je nach der Dicke des Auftragens, auch mehr oder weniger Intensität, und erscheint mehr oder weniger dunkel. Sie ist sehr nützlich, um alle Arten Ton der Haare zu vollenden, von dem Kastanienbraun an bis zu dem Schwarzen. Es liefert uns, wie schon gesagt, die stärksten Drucker der schwarzen und dunkelbraunen Gewänder. In der Landschaftsmalerei kann man damit nur den Gegenständen und Flächen des Vordergrundes Kraft geben, auch Höhlen, oder Vertiefungen an Felsen und in der Architektur damit verstärken.

Wenn man gebrannten Lack Nr. 13 und ein wenig reines Berlinerblau unter diese Farbe mischt, so erhält man das tiefste Schwarz, das man selten zu anderen Dingen als zu schwarzen Stoffen und zur Pupille der Augen gebrauchen kann und muss, denn bei jedem anderen Gegenstande würde es zu hart erscheinen.

Man muss es aber nur bei der Beendigung gebrauchen, denn bei dem Anlegen muss die Pupille mit Braunschwarz gemalt werden.

Die Casseler Erde gehört zu den Farben, welche ohne Trockenfirniss sehr schwer trocknen, sie hat dieses mit allen dunklen, durchsichtigen und mehr oder weniger pechhaltigen Farben gemein.

26. Kölnische Erde.

Braunviolett.

Diese Erde ist kaum transparent zu nennen und von einem mehr violett röthlichen Ton als die vorhergehende, mithin deckt sie auch besser, sie kann also als das Braun der Untermalung gebraucht werden. Doch ist sie sehr wohl zu entbehren. Schwarz mit rothem Ocker oder sehr wenigem dunkeln Englischroth leistet dasselbe, was diese Farbe jemals leisten kann.

27. Zusammengesetztes Braun durch Mischung.

Dies Braun wird verschiedenartig aus einer blauen Farbe, Ultramarin, Kobalt oder Berlinerblau, einem rothen, hellen, dunkeln oder gebrannten Lack und aus einer gelben Farbe, hellem oder dunklerem Ocker oder Indischgelb willkürlich, wie man es eben braucht, zusammengesetzt.

Durch die Anführung dieses Braun sollen Anfänger, welche keinen künstlerischen Beirath zur Hand haben, noch besonders darauf aufmerksam gemacht werden, dass man mit den drei ursprünglichen Farben Blau, Gelb und Roth ein vortreffliches, immer leicht zu variirendes, zum Uebergehen und Lasiren geeignetes Braun sich mischen kann.

So wie man aus je zwei jener ursprünglichen Farben die übrigen des Regenbogens mischt, aus Gelb und Blau Grün, aus Gelb und Roth Orange, aus Roth (Carmoisin) und Blau Violett, so aus den drei Farben Braun. Dies wird man ins Grünliche ziehen je weniger man Lack, ins Violette je weniger man Gelb hinzuthut. Es wird vom Röthlichen bis zum Orangeartigen gehen, je nachdem man immer weniger Blau zusetzt. Mit dem Zusetzen

des Berlinerblau muss man sehr vorsichtig und sparsam sein, weil dies leicht die anderen Farben förmlich verschluckt.

Mit diesen Mischungen, mehr oder weniger stark oder schwach aufgetragen, und je nachdem man Blau, Gelb und rothen Lack, mehr oder weniger dunkel oder hell dazu nimmt, erhält man alle nur denkbaren Töne für Retouchen und Lasuren.

Beispiel. Mischung zu einem Braun, womit eine schon etwas entfernte Fläche, oder jeder andere Gegenstand, den man nicht zu sehr dunkel haben will, lasirt werden kann, wie z. B. Baulichkeiten, Felsen, Dickicht von Bäumen, Terrain, eine Draperie u. dgl., oder sogar eine Schattenparthie im Fleisch:

rosa Lack Nr. 11,
helles Ultramarin Nr. 15, oder Kobalt.
hellgelber Ocker Nr. 4.

Man mischt diese drei Farben, und lässt diejenige von ihnen vorherrschen, welche man für gut befindet, wie dies oben erklärt worden ist. Allein niemals darf man über das, was man die Fernen nennt, die bereits einen bläulichen Ton angenommen haben, mit solch braunen Tönen lasiren.

Um ein mehr intensives Braun zu mischen, nehme man z. B. folgende Farben:

Berlinerblau Nr. 17,
dunklen Ocker Nr. 5 oder Indisch Gelb Nr. 6 [1]),
Carmoisinlack Nr. 12.

Man lasse eine von diesen drei Farben, wie man es gerade gebraucht, die herrschende sein, und lasire damit nahe Flächen etc.

Um diesem Braun noch mehr Stärke zu geben, mischt man

Berlinerblau Nr. 17,
Indisch Gelb (ohne Ocker) Nr. 6,
gebrannten Lack Nr. 13.

Dieses Braun darf nur für die kräftigsten Stellen gebraucht werden, und man lässt auch hier diejenige Farbe vorherrschen, die man für nöthig findet.

Mit diesem Hülfsmittel kann man bis in's Unendliche abwechseln, man könnte dabei jede andere Farbe zum Lasiren ent-

1) Der dunkle Ocker Nr. 5 ist nicht so transparent, als das Indisch Gelb Nr. 6; allein er ist in vielen Fällen vorzuziehen.

behren, um so mehr, als alle Farben, woraus dieses Braun zusammengesetzt ist, genügend durchsichtig und dauerhaft sind. Indessen würde es eine ganz unnöthige Beschränkung sein, die guten Lasurfarben nicht zu gebrauchen. Man soll nur hieraus erkennen, dass ungeprüfte und bedenkliche Lasurfarben zu entbehren sind.

Dunkel Ocker, gebrannter Dunkel Ocker.

Sind nur in der Färbung, sonst aber gar nicht in ihren Eigenschaften von den Mittelockern unterschieden und wenn auch nicht zum Colorit doch für sehr viele Gegenstände höchst brauchbare Farben.

Umbra, gebrannte Umbra.

Mit Oel dunkelt Umbra so nach, dass es eigentlich gar nicht verwendet werden sollte, höchstens in ganz heller Mischung, wo also sehr wenig davon auf viel andere Farbe kommt oder zu ganz leichten, hellen Antuschungen. Dagegen wird es viel zur Herstellung von Siccativen verwandt.

Gebrannte Grüne Erde.

Eine schöne, dem Preussisch Braun sehr ähnliche Farbe. Die Grüne Erde kann ja wegen des starken Nachdunkelns derselben nicht gebraucht werden, die gebrannte scheint durch den starken Hitzegrad beim Brennen das Bitumen verflüchtigt zu haben, denn es ist eine genügend sichere und brauchbare Farbe.

Römisch Braun, Florentiner Braun.

Sind cyansaure Kupferoxyde und deshalb am sichersten nur rein, nicht mit anderen Farben vermischt auf trockner Untermalung zu gebrauchen.

Van Dyk Braun.

Das englische soll wesentlich aus kölnischer Erde, das französische aus gebranntem Umbra, das deutsche aus Casseler Braun fabricirt werden. Die Eigenthümlichkeiten dieser bereits be-

sprochenen Farben werden daher auch bei diesem Braun besonders hervortreten.

Brauner Lack, Laque Robert.

Wenn diese Lacke, wie es eigentlich sein soll, aus Krapp hergestellt worden sind, so sind sie, wie alle Krappfarben ganz sicher. Dergleichen Farben muss man nur aus bewährten und soliden Handlungen beziehen.

Braun, Gelbbraun, Orange, Orangebraun, Rothbraun, Kirschbraun Oxyd.

Diese alle sind Eisenoxyde und deshalb ganz sichere Farben. Für den Anfänger sind alle diese Nüancen nicht brauchbar; nur der schon vorgeschrittene Künstler, dessen Auge die feinsten Wirkungen der aus verschiedenen Farbestoffen entstandenen Töne empfinden und daher auch verwenden kann, hat einen Vortheil von der Anwendung dieser verschiedenen Farben.

Schwarz.

Hier folgen mehrere Arten von Schwarz, welche alle für die Oelmalerei gut sind. Es lassen sich noch mehr anführen, denn fast alle Substanzen, die in Kohle verwandelt sind, können als Schwarz dienen; allein unter der Menge giebt es solche, die anderen weit vorzuziehen sind, theils durch den Ton, den sie von Natur haben, theils weil ihre schwarze Farbe mehr oder weniger frisch und intensiv ist, theils weil sie viel milder, viel sammetartiger oder viel leichter zu reiben sind, theils endlich, weil sie viel leichter trocknen als andere. Die angegebenen Arten von Schwarz soll man sich durchaus nicht alle anschaffen (dies würde unnöthig sein); allein es wird sehr wünschenswerth sein, zu wissen, durch welche unterscheidende Merkmale sie kenntlich sind.

28. Elfenbeinschwarz.

Dies ist ein sehr intensives Schwarz, milde, geschmeidig und leicht zu zerreiben. Man macht viel Gebrauch davon; allein es trocknet nicht schnell. Indessen doch viel schneller als das Beinschwarz, welches erst nach sehr langer Zeit trocknet.

29. Kaffeeschwarz.

Dieses Schwarz ist wenig bekannt und gebraucht, obgleich es eine der besten schwarzen Farben ist, die man brauchen kann. Es ist milde und nicht fettig, leicht und ausserordentlich fein, selbst schon vor dem Abreiben[1]), und giebt mit Weiss vermischt sehr bläulich-graue Töne; ist daher gut zu gebrauchen um blau zu untermalen und halbgrüne Töne zu machen. Es ist mit dem Läufer in zwei Touren gerieben, wogegen z. B. das Weinrebenschwarz dem Läufer widersteht und sich daher sehr unvollkommen und langsam zerreiben lässt, auch trocknet das Kaffeeschwarz besser als das Weinrebenschwarz. Es hat wie schon bemerkt ist, einen sehr feinen und bläulichen Ton, und ob es gleich kein tiefes Schwarz ist, so hat doch die Erfahrung gelehrt, dass es sich mit allen übrigen Farben vortrefflich verbindet.

30. Papierschwarz.

Dieses Schwarz ist von derselben Art, wie das Weinrebenschwarz. Zwar ist es viel leichter zu reiben, allein es ist eine beschwerliche Arbeit, es herzustellen, und obgleich es sehr gut ist, so haben wir doch auch sonst viele Arten von gutem Schwarz. Es ist sehr milde, hat einen schönen feinen Ton, der graubläulich ist. Mit Weiss oder gelben Farben vermischt bedient man sich desselben mit Nutzen in der Landschaft und sogar im Fleisch.

31. Korkschwarz.

Dieses Schwarz ist das leichteste, feinste und blaufarbigste unter allen. Man könnte es After-Ultramarin nennen, weil es in den Mischungen fast eben so feine Töne als das Ultramarin

1) Fast alle schwarzen Farben sind so leicht, dass sie obenauf schwimmen, wenn man sie mit Wasser reiben will, sei es, wenn man sie mit Gummiwasser verbrauchen oder auch als trocknes Pulver in einem Flacon aufbewahren will um sie bei Gelegenheit mit Oel anzureiben, was bei dem Farbenreiben sehr hinderlich ist. Durch folgendes einfache Mittel kann es vermieden werden. Ehe man Wasser hinzugiesst, muss man das schwarze Pulver mit Weingeist anfeuchten, dann setzt es sich sogleich, und mischt sich leicht nach zwei oder drei Umläufen des Spachtels und Läufers, nun setze man das nöthige Wasser hinzu, um es zu reiben, und es wird nicht mehr obenauf schwimmen.

hervorbringt. Dies will in der That viel sagen. Es ist so fein sogar vor dem Reiben, dass man es fast gebrauchen könnte, wenn man es blos mit dem Spachtel anmacht, welche Eigenschaft es mit dem Kaffeeschwarz gemein hat. Indessen sowohl das eine als das andere wird schöner und besser, wenn man es unter den Läufer bringt.

Dasselbe gilt von allen Farben, je besser man sie reibt, desto besser sind sie, dies ist eine ausgemachte Sache. Deshalb muss man dies nicht für unwichtig halten und darauf sehen, denn die Unterlassung dieser Mühe kommt einem oft sehr theuer zu stehen. Das Korkschwarz ist übrigens kein Sammetschwarz, deshalb muss man ein anderes nehmen, wenn man ein vollkommenes intensives Schwarz erhalten will. Allein zu Mischungen besonders für Wäsche, Lüfte, Fernen und für die verschiedenen gebrochenen Töne bei der Anlage der Carnation ist es vortrefflich.

32. Weinrebenschwarz.

Dieses Schwarz ist gut und schön. Es ist ziemlich blaufarbig und überall anwendbar, mit einem Wort, man hätte wenig daran zu tadeln, wenn nur das Feinreiben desselben nicht so schwer wäre.

33. Schwarz von Berlinerblau.

Preussisch Schwarz.

Man erhält dieses schöne Schwarz, indem man gewöhnliches gutes Berlinerblau in einer eisernen Büchse brennt, die gut verlöthet ist. Das englische Berlinerblau liefert diese Farbe nicht. Es ist ein sehr intensives Schwarz, mild und sammetartig, sehr angenehm zu verarbeiten und sehr bald zu zerreiben; allein seine ganz besonders hervorzuhebende Eigenschaft ist die, dass es viel schneller trocknet, als alle übrigen schwarzen Farben; übrigens ist es auch ein bläuliches Schwarz und kann zu Allem verwendet werden. Es ist fast gar nicht bekannt, und verdient es doch zu sein.

34. Russisch Schwarz.

Ist jetzt und zu keiner Zeit in allgemeinem Gebrauch gewesen. Es bedarf daher keiner weiteren Besprechung.

35. Beinschwarz.

Dies Schwarz wird aus gebrannten Knochen gemacht, es geht in's Röthlichbraune und hat einen schönen Ton. Es ist zu bemerken, dass es erst nach einer langen Zeit trocknet. Der warme röthliche Ton, welcher es von jedem anderen Schwarz unterscheidet, ist übrigens auch mit andern Mitteln leicht hervorzubringen.

36. Kernschwarz.

Es ist ein wenig violettartig und wird aus Pfirsichkernen gemacht. Es ist ein gutes Schwarz. Man gebraucht es häufig, besonders in Paris; den violetten Ton kann man sehr leicht jedem anderen reinen Schwarz mittheilen, indem man Lack darunter mischt, welcher, anstatt das Schwarz zu schwächen, ihm vielmehr Intensität verleiht.

Beiläufig sei hier noch bemerkt, dass von den angegebenen verschiedenen Arten von Schwarz alle mit Ausnahme des Graphitschwarz und der Neutraltinte, aus schwarz gebrannten Substanzen oder Russ bestehen. Die Substanz des Graphit ist durch den Namen bezeichnet, die Neutraltinte aus gerbsaurem Eisenoxyd hergestellt.

Es genügt durchschnittlich Elfenbeinschwarz, Beinschwarz und Korkschwarz zu haben. Ist man weit genug vorgeschritten, um die Feinheit der Töne je nach ihrer Eigenthümlichkeit recht zu empfinden, so wird man auch die besondere Art jeder dieser schwarzen Farben zu würdigen wissen und auszuwählen lernen.

Grün.

37. Grünspan, destillirt oder in Krystallen.

Man lasirt mit dem Grünspan nur in den seltenen Fällen, wo man die Absicht hat, ein möglichst brillantes Grün zu erhalten, wie bei Federn der Vögel, Schmetterlingen, Kirchenfenstern mit Glasgemälden, seidenen oder sammetnen Gewändern, und bisweilen auch bei wollenen Stoffen von lebhaftem Grün, wie einige Shawls haben, und endlich besonders, um den brillanten Effect einiger Edelsteine von grüner Farbe hervorzubringen.

Auf folgende Art kann man sich dieser schönen, aber gefährlichen Farbe ohne allen Nachtheil bedienen. Alle Gegenstände, welche man mit Grünspan lasiren will, legt man an, und vollendet sie ganz; man beendigt sie in jeder Beziehung so, als sollten sie so bleiben, wie man sie gemacht hat. Zu dieser Untermalung mische man das Grün von Berlinerblau mit einer von den hellen gelben Farben, jedoch ist das Neapelgelb dem Ocker vorzuziehen, vorzüglich, wenn man ein sehr lebhaftes Grün erhalten will.

Man halte aber ja den Ton des Grün sehr viel gelber, als man zu thun willens ist, man kann sogar, wenn es darauf ankommt, den Gegenstand, welcher grün werden soll, ganz mit Gelb anfangen und vollenden, das heisst also, man kann seinen grünen Ton nicht gelblich genug halten. Er wird schon kalt, d. h. blaugrün genug werden, wenn er mit Grünspan lasirt wird, der einen ausserordentlich bläulichen und kalten Ton hat. Nochmals wird eingeschärft, dass es unbedingt nothwendig ist, die Draperie, Feder oder was es auch immer für ein Gegenstand sei, denselben vollständig fertig zu malen, ehe man an die Lasur denkt. Die Wirkung indess muss man aber auf das Aussehen berechnen, welches er erhält, wenn er brillant schön grün statt des jetzigen lichten und stumpfen Grün aussehen wird. Man muss sich bemühen, auf das Sorgfältigste zu vollenden mit Berücksichtigung dieses beabsichtigten Effektes, denn wenn die Lasur einmal darüber gezogen ist, so lässt sich entschieden nichts mehr ändern. Schlechterdings darf kein Weiss unter das Gelbgrün genommen werden, sonst ist Alles verdorben. Wenn alles dieses wohl beachtet ist, so lasse man die Arbeit vollständig trocknen, alsdann lasire man über den ganzen Gegenstand mit einer Lage von Indisch Gelb mit Trockenöl angemacht. Diese Lasur muss gleichförmig überall ausgebreitet sein, und zwar sehr dünn, wenn das Grün hell und brillant ausfallen soll, stärker, wenn das Grün mehr oder weniger tief werden soll. Auch diese Lasur lasse man noch gut trocken werden, so dass gar keine Klebrigkeit mehr zu spüren ist. Ist die Malerei nicht vollkommen trocken, so wird der mit der Lasur darüber gezogene Mastix leicht bei seinem schnellen Trocknen die unteren Farben zusammenziehen, so dass Risse entstehen, die bis auf die Leinwand gehen können. Nach

diesen Vorrichtungen, welche acht oder zwölf Tage im Sommer und viel mehr im Winter erfordern, setze man sich in Stand, um die Grünspan-Lasur darauf zu setzen, welches auf folgende Art geschieht:

Man reibe geschwind etwas Grünspan zu feinem Pulver auf dem Steine, oder einer matt geschliffenen sehr reinen Glastafel mit dem kleinen Läufer Nr. 4. Es zerreibt und pulverisirt sich sehr leicht.

Man halte einen weichen Borstpinsel in Bereitschaft, dessen Haarspitzen noch im besten Zustande sind, ohne dass er mit Oel getränkt ist. Seine Dicke wählt man nach dem Umfang der Lasur, die man zu machen hat, überhaupt aber darf man ihn nicht zu klein wählen. Niemand darf uns aber auch nur eine Secunde abhalten, denn diese Operation erfordert die allergrösste Geschwindigkeit, ohne welche man nicht Zeit genug hat, den Grünspan gleichförmig auszubreiten.

Man nehme Copaiva-Balsam und schönen weissen mit Terpentinessenz verfertigten Mastixfirniss, und vermische sehr schnell und mit zwei Touren des Läufers den Grünspan, indem man Copaiva-Balsam und Firniss zu gleichen Theilen hinzusetzt. Man halte indess die Farbe nicht so dick, als zum Malen erforderlich sein würde, häufe sie geschwind in der Mitte der Glastafel zusammen, damit sie nicht zu geschwind trocknet, und mit dem weichen, weissen und neuen Borstenpinsel streicht man die Lasur dreist und geschwind überall auf; man vermeide auf einer und derselben Stelle mit dem Pinsel oft vorwärts und rückwärts zu streichen, und fahre so lange fort zu lasiren, als der Firniss noch flüssig genug ist, um sich leicht behandeln zu lassen; trage auf einer Stelle nicht dicker auf, als auf der anderen, und verbreite die Lasur gleichförmig sowohl über die Lichter als über die Schatten ohne den geringsten Unterschied, besonders aber eile man damit, denn man hat höchstens nur eine oder zwei Minuten Zeit, um die Lasur auszubreiten.

Es ist der Klugheit gemäss, nur sehr wenig Farbe zu dieser ersten Lasur zu nehmen, weil, wenn man eine zu grosse Quan-

tität davon nimmt, dieser Fehler nicht verbessert werden könnte, das Grün würde zu dunkel werden und würde es auch bleiben; verfährt man aber vorsichtig dabei, so bleibt noch das Hülfsmittel, eine zweite Lage von Grünspan aufzutragen, wenn die erste Lage Zeit gehabt hat, hart zu werden, welches im Sommer nach einer Zeit von vierundzwanzig Stunden der Fall ist.

Ich kann nicht genug einschärfen, eine Parthie, die man vor einigen Augenblicken verlassen hat, niemals wieder mit dem Borstenpinsel zu übergehen; der Firniss wird so schnell zähe, dass die letzten Pinselstriche doppelt zu sehen sein würden, und man könnte den Verdruss haben, seine Arbeit immer mehr zu verderben, je mehr man es zwingen wollte, sie zu verbessern. Es ist daher wesentlich nothwendig, stufenweise vorzugehen, und seine Farbe nicht an einem Orte aufzutragen, wo man nicht die Absicht oder die nöthige Zeit hat, sie geschwind sehr gleichförmig auszubreiten.

Nichts gleicht dem Glanz der grünen Farben, die man hierdurch erhält, die Pfauenfedern sind nicht schöner, ja selbst kein Edelstein. Allein die Wirkung muss unter der Lasur ganz vollendet sein, denn man sieht leicht ein, dass diese nur das Grün verändert, aber die Wirkung der Contraste von den Helligkeiten und Dunkelheiten eher vermindert.

Ueberall, wo der Maler die Schönheit der Farbe den gebrochenen und gedämpften Tönen hat opfern müssen, wie in den Schatten und Tiefen der Falten, erscheint das Grün nicht so brillant, weil der Grünspan fast so durchsichtig als Glas ist, allein in den Lichtern strahlt er in seinem vollen Glanze.

Diese Farbe, so gefährlich sie an und für sich selbst ist, verändert sich ganz und gar nicht, wenn man sie auf diese Art braucht; sie ist dergestalt in dem Copaiva-Balsam und in dem Firniss, welcher im Augenblick trocknet, eingehüllt, dass die Luft nicht Zeit gewinnt, sie anzugreifen, mithin bleibt dieses schöne Grün unveränderlich. Die Farbe hat sich in Gemälden, in denen sie in der angegebenen Art gebraucht ist, gar nicht verändert, sie ist noch eben so glänzend, als am ersten Tage. Es ist aber gefährlich, von dieser Farbe zu häufig oder bei gar zu grossen Parthieen Gebrauch machen zu wollen, weil die Brillanz dieser Farbe alle übrigen tödtet.

38. Grüner Lack (oder Scheele Grün), hell und dunkel.

Man hat mehrere grüne Lackfarben, die aber alle zu verwerfen sind. Sie sind aus gelbem Lack, Berliner oder Pariser Blau oder auch Indigo hergestellt. Der gelbe Lack aber besteht aus Wau (Gaude) oder aus dem gegohrenen und eingedickten Saft der Kreuzbeeren, also sehr vergänglichen Pflanzenstoffen und Thonerde.

Grüner Zinnober.

Es giebt gelbgrünen, hellgrünen und dunkelgrünen Zinnober; alle Arten sind von Preussisch Blau und den Chromgelben hergestellt, und diese Bestandtheile sind nicht Zutrauen erweckend. Es sind sehr deckende Farben, die auch vielfach und zwar nicht allein von Landschaftsmalern gebraucht werden. Oefters sind sie sehr nachgedunkelt, oft auch nicht. Jedenfalls sind es unsichere Farben.

Chromgrün, Chromoxyd.

Diese Farben sind alle aus chromsaurem Bleioxyd, und schwefelsaurem Bleioxyd mit Eisencyanverbindungen (Berliner, Pariser Blau) gemischt, hergestellt oder reines Chromoxyd. Was daher von dem Chromgelb gesagt ist, hat auch hierauf Anwendung.

Permanent Grün.

Hell, mittel und dunkel sind ebenfalls aus Chromoxyden hergestellt. Sie werden als sehr haltbare Farben gerühmt, die diese Haltbarkeit dann wohl einer anderen Art der Herstellung verdanken.

Mineralgrün.

Arsenigsaures Kupferoxyd. Steht für sich alllein sehr gut, darf aber nicht mit anderen Farben gemischt werden.

Deckgrün, Vert Paul Veronèse.

Beide Farben bestehen aus essigsaurem und arsenigsaurem Kupferoxyd. Beide Farben sind vielfach von Malern angewendet worden und je zu weilen Lieblingsfarben dieses oder jenes Malers gewesen. Nach kürzerer oder längerer Zeit ist man von dem Gebrauch derselben zurückgekommen, ohne dass sich Veränderungen gezeigt haben, die stärker wären, als die von vielen Farben.

Grüne Erde, Veroneser grüne Erde.

Die erstere dunkelt immer nach und zwar sehr stark, die zweite etwas weniger. So angenehm der Ton dieser Farben ist,

so darf man sich derselben doch nicht bedienen. Es ist kieselsaures Eisenoxydul mit Kali und Magnesia, das gebrannt eine sehr gute und sichere lasirende Farbe giebt.

Kobaltgrün.

Es werden vier Nummern von dieser Farbe gegeben, vom hellsten bis zum dunkeln gehend, die aus Zinkoxyd mit Kobaltoxyd bestehen. Sie haben sich als gute und sichere Farben erwiesen, deren Gebrauch aber doch im Ganzen ein beschränkter geblieben ist, da sich der Ton und die Art dieser Farbe nicht oft verwenden lässt.

Vert émeraude.

Dieses Grün ist ebenfalls ein Chromoxyd, nichts destoweniger wird sie als sehr solide und sichere Farbe gerühmt. Jedoch ist sie erst seit nicht langer Zeit in Gebrauch gekommen.

Verfahren, um unbekannte und zweifelhafte Farben zu prüfen.

Es ist anzurathen, die Masse neu auftauchender Lacke, rother, violetter, brauner, gelber, grüner etc., mit Misstrauen zu betrachten, bis genügende Versuche ihre Sicherheit dargethan haben. Besser ist, sich mit den erprobt sichern Farben der Palette zu begnügen, als dem Reiz zweifelhafter ungeprüfter Farben die Dauer von Kunstwerken preiszugeben.

Allein wenn uns Farben vorgezeigt werden, die ein gutes Ansehen haben, und die sehr gerühmt werden, so nehme man eine Probe davon und mache Versuche.

Dadurch kann man sich überzeugen, ob eine Farbe an und für sich nicht nur gut und dauerhaft ist, sondern was mehr ist, ob sie sich auch mit anderen Farben gut verträgt.

Zu diesem Zwecke mache man zwei Versuche mit Gummiwasser, weil mit diesem die Sonne, Luft und das Licht viel schneller auf die Farbe wirken können, mithin weniger Zeit nöthig ist, um die Beständigkeit der Farbe zu erproben. Alsdann mische man eine Portion von dieser neuen Farbe mit mehreren von den Farben, welche man gewöhnlich gebraucht, z. B. mit Weiss, Zinnober, mit allen gelben und blauen, sogar mit braunen und schwar-

zen Farben, die bei dem Untermalen zum Impastiren gebraucht werden. Diese Versuche trage man so auf, dass an der einen Seite ein hinlänglich starker Farbenauftrag sich befinde, ohne dass dessen zu viel ist. Diesen trage man allmälig immer schwächer bis an die entgegengesetzte Seite auf, gleichsam wie einen Schatten, der sich in das reine Weiss verliert. Wenn man bis zum schwächsten Ton gekommen ist, welches viel geschwinder geschieht, als man zum Schreiben braucht, so mache man an dieser Stelle einen etwas festen Strich, entweder mit eben der Farbe, oder mit einem Bleistift, um den Ort, auf welchem der dünnste Zug unseres Versuchs beendigt ist, nicht zu verlieren. Ist dies geschehen, so numerire man ihn, und halte ein kleines Büchelchen, in welchem man den Tag, den Monat und das Jahr der der Probe bemerkt, damit man sich Raths erholen kann, im Fall man vergessen sollte, was es für eine Farbe ist, sowie auch, mit welchen man sie vermischt hat; ferner den Ort, woher sie bezogen, den Preis etc. Diese Versuche mit Wasser mache man auf einem schönen und starken Kartenblatt. Elfenbein, welches besser ist, würde zu theuer sein. Jeder Versuch muss die Grösse von dem Drittheil einer Domino-Marke haben, wenigstens bei den Wasserfarben, und auf diese Art kann man wohl zwanzig auf eine grosse Schreibkarte bringen. Jede Karte muss ihre besondere Nummer haben, um sie wieder zu erkennen, und jeder Versuch auch eine, von Nr. 1 bis 20. Das kleine Büchelchen muss eben die Ziffern haben mit Erläuterungen, dergestalt, dass man sogleich finden kann, was es für eine Farbe ist, die z. B. Nr. 16, Karte Nr. 3 hat, und so mit allen übrigen. Ich habe gesagt, man müsse alle diese Versuche doppelt machen, und zwar, um eine dieser Karten dem Tageslicht und der Sonne auszusetzen, und die andere beständig verschlossen und im Dunkeln zu halten. Auf diese Art wird diese letztere beinahe ihre ganze Frische beibehalten und uns bei der Vergleichung die Veränderungen genau erkennen lassen, die in der correspondirenden Karte, welche der Sonne ausgesetzt war, stattgefunden haben.

Dieses ist noch nicht hinreichend, sondern man muss auch eben diese Versuche in Oel machen. Dieses geschieht in eben derselben Weise, indem die Farbe stufenweise vom Starken bis

zum Schwachen aufgetragen wird. Auch diese Versuche werden doppelt gemacht: der eine wird der Sonne ausgesetzt, der andere der Luft zugänglich aufgehangen oder aufgenagelt, aber nicht eingeschlossen, weil die mit Oel angemachten Farben, wenn sie der Luft beraubt sind, ihre Färbung verändern und nach und nach verderben.

Es versteht sich, dass man eben die Vorsicht anwenden und jeden Carton oder Stückchen Leinwand insbesondere numeriren muss, sowie auch einen jeden Versuch, welcher auf dem Stück Leinwand enthalten ist. Für die Oelfarben hält man sich ein besonderes Büchelchen, in welchem man alle Zahlen wiederholt und alle nöthigen Erläuterungen hinzufügt. Allein anstatt diese Versuche in Oel auf ein einfaches Kartenblatt zu machen, nehme man ein Stück Pappe, die mit Oelfarbe oder Leim zubereitet, oder einen Streifen Leinwand, der mit Oel grundirt ist und damit man zu dergleichen Versuchen mit neuen Farben, welche der Zufall darbietet, einen Vorrath habe, so verfertige man fünfundzwanzig bis dreissig Stück solcher Stückchen Pappe oder Leinwand. Sie müssen wenigstens einen halben Fuss lang und fünf Zoll breit oder dem ähnlich sein, weil die Versuche in Oel doppelt oder dreifach grösser sein müssen, als die mit Wasserfarben, damit man besser weiss, woran man ist. Ist dieses geschehen, so lasse man die Versuche einige Zeit Probe halten; allein man stelle sie vorsichtig, dass weder Regen noch Staub sie beschädigen kann. Nur vergesse man aber ja nicht, die grösste Ordnung bei dem Numeriren zu beobachten, sowohl auf den Versuchen selbst oder am Rande, als auch bei den Zahlen, welche auf den Seiten des kleinen Büchelchens die ersteren Zahlen wiederholen. Man erläutere auch Alles durch die Namen der Farben, die Person, von welcher man sie erhalten, unter welchem Datum die Versuche gemacht sind, ob die Farbe leicht oder schwer zu reiben und zu verarbeiten ist, ob man sie sehr angepriesen, wie theuer sie verkauft wird, aus welchem Lande sie kommt etc. Alle diese einzelnen Umstände sind bei den Proben dieser Art unerlässlich, wenn man sie nach 12, 20 und sogar 40 Jahren und darüber wieder erkennen soll.

Diese Arbeit wird nicht oft vorkommen. Es geht geschwinder

von Statten, als es scheint, nach der umständlichen Beschreibung, die eben davon gegeben ist und man geniesst dadurch den Vortheil, sich und Anderen eben den Dienst zu leisten, dem dieses Buch jetzt leistet. Hier noch ein kurzes Beispiel für das Verfahren bei diesen Versuchen: 1) der Name der Farbe, von wem sie kommt etc., das Datum, der Monat, das Jahr des Versuchs; 2) vermischt z. B. zur Hälfte mit Weiss; 3) vermischt desgleichen mit Zinnober etc., und so weiter bei jeder neuen Vermischung.

Verwendung der angegebenen Farben.

Es sind die sämmtlichen Farben nach ihren Bestandtheilen und ihrer Dauerhaftigkeit besprochen, und so weit dies in einem Buche möglich ist, der Gebrauch, den man von ihnen machen soll je nach ihren besonderen Eigenschaften oder auch nach der Beschaffenheit des Werkes. Die Angaben beruhen meistentheils auf vieljährigen Beobachtungen und sorgfältigen Versuchen, einige auf Vertrauen verdienende Mittheilungen und werden so auch dem schon vorgeschrittenen Künstler brauchbar und werthvoll sein können. Besonders aber sollen sie dem Anfänger die mangelnde Kenntniss und Erfahrung ersetzen und zumal denen helfen, welche nicht Gelegenheit haben, sich von einem erfahrenen Künstler Rath zu erholen.

Wahrscheinlich werden sich Anfänger gewundert haben, warum so viel Farben ähnlicher Art und Färbung angegeben sind, und warum nicht nur eine, etwa die sicherste oder die dauerhafteste oder die brillanteste, oder die hellste, die tiefste. Mit fortschreitender Erfahrung werden sie hierzu von selbst die Erläuterung und Erklärung finden, je nachdem die Naturanlagen und die Beobachtungsgabe sie überhaupt dazu befähigen. Denn um ein guter Colorist zu werden, bedarf es vor allen Dingen einer vortrefflichen Naturanlage. Hier sei nur über den Punkt bemerkt, dass derselbe oder ein ganz ähnlicher Ton doch einen sehr verschiedenen Eindruck macht, je nachdem er von mehr oder weniger durchsichtigen, oder deckenden und undurchsichtigen Farbenkörpern hergestellt ist; oder, von ursprünglich brillanten oder hellen Farben, die gedämpft und abgetönt sind oder von Farben, die von Natur tiefer und weniger brillant sind. In fast noch

auffälligerer Weise tritt dieser Unterschied hervor, wenn derselbe Ton entweder mit deckender Farbe durch dicken Auftrag, oder durch dünnere Retouche oder durch Lasur hergestellt ist. Alle diese Dinge können hier aber nicht erschöpfend behandelt werden. Ein jeder Künstler muss selbst beobachten lernen, um dann selber urtheilen zu können.

Das aber ist Allen auf das entschiedenste anzurathen, dass sie sich von Anfang an gewöhnen, Alles was sie von farbiger Wirkung erreichen wollen, durch sichere und dauerhafte Farben hervorzubringen, unbekannte und zweifelhafte Farben, wenn ihr Ton und ihre Färbung noch so erwünscht erscheint, nicht unversucht zu gebrauchen. Ihren Werken wird diese Gewohnheit zu Gute kommen, wie der Mangel derselben so viele Gemälde des 17ten und 18ten Jahrhunderts verdorben und oft ganz zu Grunde gerichtet hat.

Bei der Wahl der Farben, die man gebrauchen will, soll also ihre Dauerhaftigkeit, d. h. ihre Unveränderlichkeit massgebend sein. Diese aber wird beeinträchtigt:

1. **Durch Veränderung der Farben an und für sich,**

und zwar 1) durch mehr oder weniger schnelles Verblassen und Verschwinden, dem alle aus Pflanzenstoffen gezogene Farben und die aus der Cochenille gemachten Carminlacke unterworfen sind. Vollständig ausgenommen hiervon, d. h. ganz sicher sind: der Krapplack und das Indisch Gelb. Alle gelben, gelbgrünen, gelbbraunen, gelbröthlichen Stils de graine aber sind ganz und gar zu verwerfen.

Die Farben verändern sich 2) durch Nachdunkeln und Schwarzwerden, und dies thun alle Farben, welche Bitumen (Erdpech) enthalten, also: Asphalt, Mumie, Casseler Braun, Terra di Siena vorzugsweise die ungebrannte, Umbra ebenfalls gebrannt und ungebrannt, dunkle grüne Erde und in etwas auch mitunter der nicht gut genug gereinigte Dunkel- und Goldocker. Ferner einige metallische Farben, wie Mineral- und Chromgelb u. a. m.

Von diesen Farben sollen aber nur die ungebrannte Terra di Siena, Umbra gebrannt und ungebrannt, die dunkle grüne Erde ganz von der Palette verbannt sein, wie auch das Mineral-

gelb. Die übrigen sind in der eben angegebenen Art und Weise sehr wohl zu gebrauchen.

Beide Arten der Veränderung liegen in der Farbe selbst, wiederholen sich also immer, wo und wie sie auch gebraucht werden, da jedoch diese tiefen und durchsichtigen Farben, die nachdunkeln, ihrer Natur nach meistens nur dünn (lasirend) und für dunkle Stellen gebraucht werden, so sind sie wie eben gesagt ist, nicht ganz zu verwerfen.

Der Gebrauch einiger Farben ist ferner 3) durch die Veränderungen bei ihrer Verwendung mit anderen Farben bedenklich. Hierher gehören die Chrome, die grünen Zinnober, die Kupfer-, d. h. Grünspanfarben, Mineralgrün; die Erfahrungen verschiedener Künstler über einige dieser Farben weichen wohl nur deshalb von denen anderer ab, weil die Art der Anwendung das Uebel mindern oder mehren kann. Dass es hierbei ein grosser Unterschied ist, ob dieselben z. B. gemischt werden und sich in ihren kleinsten Theilen unendlich oft berühren oder nur übereinander gelegt werden, liegt auf der Hand. Die eigene, sorgsam prüfende, praktische Erfahrung muss die wesentlichste Stütze für den Gebrauch solcher zweifelhaften Farben abgeben, wenn man nicht vorzieht, dieselben nach den gegebenen Vorschriften ganz zu verwerfen oder in der angegebenen Weise zu beschränken, und durch eine andere Verfahrungsweise sich daran zu gewöhnen, mit unbedenklichen Farben dieselben Resultate zu erreichen.

Die Dauerhaftigkeit der Farben wird beeinträchtigt:

2. Durch ungenügende Sorgsamkeit bei der Herstellung und Zubereitung der Farben.

Zunächst ist also für gute Bezugsquellen der rohen Farben zu sorgen. Man muss sicher sein, dass ungehörige Mischungen, etwa von Chromgelb unter Neapelgelb oder lichten Ocker, von Zinnober unter rothe Farben, um die Schönheit des Tons auf Kosten der Solidität dieser Farben zu steigern, nicht vorkommen. Chemisch und technisch müssen die Farben so gut und rein hergestellt werden wie möglich, durch sorgfältiges Waschen und

Schlemmen müssen die schädlichen Theile sonst guter Farben entfernt werden, wie z. B. die bituminösen Theile der Ocker, die übermässigen Salze und Säuren anderer, wie dies für das Neapelgelb als nothwendig früher bemerkt ist. Beim Reiben müssen gute, nicht ranzige Fetttheile enthaltende Oele angewandt werden, die Farbe aber in gehöriger Dicke gerieben sein:

Nicht fein genug geriebene Farbe ist untauglich zum Malen, zu viel Oel aber, eben so wie schlechtes Oel (viel oder wenig), macht die Farbe immer nachdunkeln.

Ein guter Theil dieser Uebel würde nun wohl vermieden werden können, wenn man sich die Farben selbst präparirt, in unseren Tagen jedoch wird dies nur selten geschehen, der mit seinen Arbeiten beschäftigte Künstler eben so wie der Anfänger wird jetzt immer zu den ihm fertig dargebotenen Farben greifen und es lässt sich nicht leugnen, dass eine sorgsame Aufmerksamkeit, die sich ausschliesslich der Bereitung der Farben widmet, eigentlich bessere Resultate nach jeder Seite hin müsste erreichen können, als die getheilte des Künstlers. Die Fähigkeit, dies zu beurtheilen, wird aber immer durch eine genaue Kenntniss der Herstellungsart gefördert werden.

Es bedarf wohl kaum besonderer Erwähnung, dass ein grosser Unterschied zwischen frisch geriebenen und in den Blasen oder Kapseln alt oder wohl gar zäh gewordenen Farben stattfindet. Zäh gewordene Farben müssen eigentlich niemals gebraucht werden, das Oel ist dann ranzig; sie trocknen wohl alle schneller, behalten aber lange etwas Klebriges und so gebraucht dunkeln selbst diejenigen Farben nach, welche es sonst ihrer Natur nach nicht thun.

Einen grossen Einfluss auf die Dauerhaftigkeit der Farben hat ferner

3. Die Behandlung der Farben (die Technik) beim Malen selbst.

Wenn die Farbe gequält wird, d. h. wenn zu viel und zu lange in die schon zäh werdende Farbe hineingemalt wird, oder zu viele Versuche mit den verschiedenartigsten Farben in einander gemacht werden, um den gewünschten Ton hervorzubringen,

so wird die Malerei immer nachdunkeln, je nach dem Maas und dem Umfange des hier gerügten Verfahrens, stärker und schwächer, im Ganzen oder stellenweise.

Die Oelmalerei verlangt die gewissenhafteste gleichmässigste Behandlungweise vor fast allen Arten der Malerei. Die Willkür, die sie beim Auftrag der Farben zu gestatten scheint, ist nur scheinbar, die Nachtheile treten später um so mehr hervor und je länger um so stärker. Wenigstens müssen alle Lichtparthieen gleicher Art, alle Halbtöne, alle Schattenparthieen von gleicher Stärke möglichst gleichmässig gedeckt werden, wenn sie späterhin gleichmässig wirken sollen. Sind die Farben zu willkürlich dick und dünn neben einander aufgetragen, so wird die Malerei fleckig auftrocknen, die dünn gemalten Stellen werden etwas Körperloses bekommen. Ist es darunter hell, so wird die dick darauf getragene dunklere Farbe dunkler, die dünn darauf getragene heller erscheinen, als beide ursprünglich beim Malen beabsichtigt waren, im entgegengesetzten Fall umgekehrt. Achtsamkeit und Uebung muss diese sorgfältige technische Behandlung so zur Gewohnheit machen, dass der Maler, ohne dadurch beengt zu werden, mit Freiheit seine Kunst ausüben kann.

Die Eigenthümlichkeit der Oelfarben, die alle durch das Bindemittel des Oels je nach ihrer Natur eine gewisse Durchsichtigkeit erhalten, verlangt, wenn sie leuchtend wirken sollen, einen starken Auftrag deckender Farben, wenn sich aber ihre ganze, ihnen eigenthümliche Schönheit entwickeln soll, auf einer hellen, leuchtenden Unterlage ein mehr oder weniger dünnes Uebergehen. Ein solches Verfahren befördert die Beständigkeit und Dauerhaftigkeit der Farben, während, wie so eben bemerkt worden ist, zu viele Versuche, um gleich den gewünschten Ton hervorzubringen, jedenfalls das Nachdunkeln mit hervorrufen.

Zweite Lection.

Bouvier's gegen alle älteren Methoden einfacheres und schnelleres neues Verfahren, das Ultramarin aus dem Lapis Lazuli zu ziehen [1]).

Je mehr der Stein blaue Farbetheilchen hat, desto mehr Ultramarin gewinnt man. Es ist also vortheilhaft, sich einen Stein zu verschaffen, der so blau als möglich ist, denn die Kosten des Zerreibens und der Scheidung bei einem an Farbe dürftigen Stein sind dieselben, wie bei einem, der sehr ergiebig ist. Zwar ist der letztere viel seltener, mithin auch theurer, als der andere, allein bei alle dem ist es doch weniger kostspielig, diesen zu nehmen.

Der, welchen man aus den Minen des nördlichen Russland bezieht, ist wohlfeiler, als der, welcher über Italien aus dem Orient zu uns kommt, übrigens ist er eben so gut.

Einleitendes Verfahren.

Man zerschlägt den Stein mit starken Hammerschlägen, bis die grössten Stücke nicht mehr so gross als ein Ei sind; je kleiner die Splitter sind, desto besser ist es.

Man nehme einen oder mehrere Schmelztigel und lasse den Stein bei offenem Feuer weiss glühen. Glühweiss werfe man ihn in's Wasser, oder, was noch besser ist, in weissen destillirten Weinessig, so dass er ganz damit bedeckt ist.

---

1) Ursprünglich ist dies Verfahren von einem seiner Freunde H. Töpffer, Landschaftsmaler in Genf erfunden.

Diese Operation wiederhole man drei oder vier Mal hinter einander, bis der Stein mürbe genug geworden ist, um ihn ohne grosse Schwierigkeit mit dem Hammer klein schlagen zu können. Dieses Brennen hat einen doppelten Nutzen, theils macht es den Stein viel mürber, theils verbrennt und verflüchtigt sich aller Kupferkies und andere darin enthaltene Schwefeltheile.

Die Stücke, welche wenige oder gar keine blauen Adern haben, werden mit einem kleinen scharfen Hammer getrennt, damit man nicht die Mühe des Reibens darauf verwendet, die doch nicht lohnen würde.

Die ausgesuchten Stücke zerbricht und stösst man in einem grossen eisernen oder stählernen Mörser mit einer Keule von eben dem Metall, wenn nicht in einem steinernen Mörser. Man brauche keine bronzenen oder kupfernen Mörser, sie verunreinigen und verändern die Farbe merklich.

Der Mörser wird mit Leinwand oder Leder bedeckt, nachdem man die Keule darunter gesteckt hat, und dies muss locker genug sein, um darunter die Keule leicht bewegen zu können. Man muss die Keule mit dem Obertheile dieser Hülle fassen, und diese am Mörser mit einem Band umgürten, ohne das würden die Splitter des Steins, von dem auch nicht zu viel in den Mörser gethan werden darf, herausspringen.

Wenn der ganze Stein pulverisirt ist, so siebt man ihn so lange durch, bis alle Theilchen wie ordinärer Sand sind; die stärkeren Stückchen stösst man von Neuem, bis sie so klein werden, dass sie durch ein Haarsieb gehen.

Den fein gepulverten Lapis Lazuli reibt man in destillirtem Wasser rein, in kleinen Portionen, ungefähr ein Loth auf ein Mal, und noch weniger, wenn der Reibstein oder die Glasplatte nicht von grossem Umfang sind. Wenn man das Ganze gerieben und in ein feines unfühlbares Pulver verwandelt hat (denn auf diese äusserste Zartheit kommt sehr viel an), so reibt man dieses Pulver noch weiter, bis das überflüssige Wasser verdunstet ist, und wenn es ungefähr so dick wie starker Mehlkleister geworden ist, so hebt man es ab und lässt es in Plätzchen trocken werden.

Wenn diese Plätzchen oder Stückchen von Farbe vollkommen trocken sind (welches etwa am folgenden Tage, wenn das

Trocknen durch Sonne oder durch ein schwaches Feuer beschleunigt ist, der Fall sein wird), so legt man acht bis zehn auf ein Mal wieder auf den Reibstein, zerdrückt und verwandelt sie mit dem Läufer in ein sehr feines gleichmässiges Pulver. Man braucht mit dem Läufer nicht ordentlich zu reiben, die Plätzchen brauchen blos zerdrückt zu werden.

Alles auf diese Art zubereitete Pulver des Lapis Lazuli legt man in eine reine Wagschale, und auf die andere Schale der Wage an Gewicht ebenso viel reinen Schöpsentalg; der gewöhnliche darf nicht genommen werden.

Den Talg lässt man in einem glasirten Geschirr, das noch nicht gebraucht worden, schmelzen. Wenn er ganz geschmolzen ist, so setzt man ihn auf ein gelinderes Feuer, um ihn flüssig zu erhalten. Hier hinein schüttet man nach und nach das Pulver des Lapis Lazuli, immer nur wenig, indem man zu gleicher Zeit die ganze flüssige Masse mit einem Pfeifenstiel oder kleinen reinen Stock ohne Rinde umrührt.

Es ist nothwendig, dass der Lapis Lazuli sich gleichförmig mit dem Talg vermische; daher muss beständig gerührt und das blaue Pulver nur nach und nach und ganz gleichförmig hineingeschüttet werden, indem man dasselbe mit der Hand über die ganze flüssige Oberfläche ausstreut.

Ist das Pulver ganz mit dem Talg vereinigt, so nimmt man das Gefäss allmälig vom Feuer, doch muss ohne Aufhören die ganze Mischung mit dem Stock umgerührt werden, denn sonst würde sich das Pulver auf den Boden des Gefässes niedersenken, wodurch die ganze Operation misslungen wäre. Wenn aber der Talg genügende Consistenz hat, um diesen Niederschlag zu verhindern, so hört man mit dem Umrühren auf und lässt das Ganze steif werden und gänzlich erkalten.

Wenn man diese Operation in einer kalten Jahreszeit vornimmt, so kann es nicht schaden, wenn man zu dem Talg den zwanzigsten Theil weiches oder weisses Schweinefett hinzuthut; wogegen man bei einer sehr heissen Jahreszeit den zwanzigsten Theil zerstossenes Colophonium oder Glaspech zumischt, um ihm mehr Consistenz zu geben; in einem oder dem anderen Falle aber schmilzt man das Ganze zusammen.

Im Sommer ist man genöthigt dem Talg mehr Consistenz zu geben, obgleich der Schöpsentalg der härteste von allen ist; denn sonst lässt er nicht allein das Ultramarin zu geschwind, sondern auch das unnütze und schädliche Steinmehl, welches gar kein Blau enthält, fahren, weshalb man etwas Harz hinzuthun muss. Die Theile des Steins, die nichts von dem Blau, das man Ultramarin nennt, enthalten, haften fester in dem Talg, als die blau gefärbten Theile; folglich wird das Blau bei der Wäsche, von der sogleich die Rede sein wird, den Talg verlassen und sich mit dem Wasser verbinden, hingegen wird alles Steinmehl in dem Talg zurückbleiben.

Wenn der Talg erkaltet ist, so nehme man ihn aus dem Gefäss, das nicht allein ein glasirtes Geschirr, sondern auch ein feuerfestes, worin man kochen kann, ohne dass es zerspringt, sein muss, ganz heraus, mache daraus eine Masse, die man in den Händen hin und her knetet oder mit einem glatten Rollholz rollt, als wenn man einen Kuchenteig machen wollte. Man knetet ohne Aufhören eine hable Stunde, auf einem harten ebenen Körper, wie Marmor, Glas etc., theils um die Farbe nicht zu verunreinigen, theils auch um nichts davon zu verlieren; denn man muss sie unter dem Rollholz ausbreiten und mit einem Farbenmesser wieder aufheben können. Ist dies geschehen, so sammelt man sorgfältig allen Teig zusammen und bildet daraus eine Kugel oder eine Masse, die man im Sommer vierzehn Tage, wenn es aber kalt oder Winter ist, nur sechs bis acht Tage ruhig stehen lässt.

Das Verfahren bei der Scheidung oder Wäsche.

Erstes, längeres und beschwerlicheres Verfahren.

Nach Verlauf der vorgeschriebenen Zeit nehme man zwei neue reine irdene Schüsseln von Thon oder Fayence, und fülle zwei Drittheile davon mit Wasser. Wenn die Witterung sehr kalt ist, so nehme man ziemlich heisses Wasser; ist es nicht sehr kalt, so nehme man laues Wasser und blos im Sommer frisches Wasser. Dies ist wohl zu beobachten. Das kalte Wasser im Winter würde das Ultramarin nicht ablaufen, und das warme im

Sommer würde ganz das Gegentheil hervorbringen und viel Steinmehl mit dem Ultramarin vermischt werden lassen.

Man setze die beiden Schüsseln mit Wasser auf einen Tisch, und nehme von der Talg- und Ultramarinpaste soviel wie eine Nuss in die Hände. Nun wäscht man die Hände mit dieser Paste, wie mit einer Mandelseife, und taucht sie oft in das Wasser, indem man abwechselnd eine um die andere windet, wie beim Waschen; und bald wird man sehen, wie sich das Wasser mit dem schönsten Azurblau färbt. Man fahre geduldig und ohne Aufenthalt fort mit dieser Operation, welche allerdings nicht angenehm ist und lange dauert.

Wenn man merkt, dass die blaue Farbe nicht mehr in Masse und so stark gefärbt von den Händen abgeht, was gewöhnlich nach acht oder zehn Minuten geschieht, so lasse man die erste Schüssel stehen, und stelle sich über die zweite, deren Wasser dieselbe Temperatur haben muss. Man fahre fort die Hände abwechselnd zu reiben und einzutauchen, und höre nicht eher auf, als bis der Abgang von Blau sich so vermindert, dass eine längere Arbeit nicht der Mühe werth ist.

Alsdann schabt man mit einem Messer die graue oder schwärzliche Paste, die zu nichts weiter taugt, von den Fingern und Händen. Statt deren nimmt man neue und wäscht damit die Hände wie das erste Mal, und so weiter, indem man sorgt, dass das Wasser in gleicher Temperatur erhalten wird. Der Grad der Wärme oder Kälte des Wassers muss, wie schon vorher bemerkt ist, in umgekehrtem Verhältniss mit der Temperatur der Atmosphäre stehen. Ist die Kälte lebhaft, so muss das Wasser ziemlich heiss sein; ist das Wetter sehr heiss, so ist sehr frisches Wasser nöthig, allezeit nehme man die verschiedenen Grade der Wärme und Kälte im Gegensatz zu denen der Witterung.

Die erste Schüssel, in welcher man die Wäsche angefangen hat, wird das reinste und stärkste Ultramarin liefern; das aus der zweiten wird geringer, doch aber noch schön und gut sein.

Hat man die Absicht, mehrere Abstufungen von Ultramarin zu machen, so wasche man sie nach und nach in vier bis sechs verschiedenen Schüsseln. Die letzte wird blos die Ultramarin-

asche liefern. Auf diese Art erhält man eine allmälig abfallende Stufenfolge von Schattirungen oder Qualitäten, von denen die erste allezeit die schönste und kostbarste bleibt.

Für Kaufleute hat dies Verfahren, eine Stufenfolge von Schattirungen herzustellen, den Vortheil, dass sie die Preise der blauen Farbe nach Verhältniss der Reinheit und Intensität verschieden hoch oder niedrig stellen können. Für den eigenen Gebrauch ist mehr anzurathen, nur zwei, bis höchstens drei Sorten zu machen.

Bemerkt man, dass das Blau in der Wäsche gar zu leicht abgeht, so muss man vermuthen, dass zugleich Steinmehl sich damit verbindet, dann darf man nicht lange anstehen, die ganze Masse wieder zusammenzuschmelzen, indem man etwas pulverisirtes Harz hinzuthut, wie oben bemerkt ist, und indem man alle die Vorsicht beobachtet, die Seite 66 erwähnt worden. Das Harz setze man in unmerklich kleiner Masse und sehr wenig auf einmal hinzu. Ohne diese Vorsicht bleibt das Ultramarin in den Portionen des Teigs verschlossen, welche das meiste Harz enthalten und es würde sehr schwer werden, sie davon loszumachen. In diesem Fall müsste man die Paste von Neuem umschmelzen, wodurch aber das Verhältniss des Gewichts des Talgs zu dem des Lapis leicht in Unordnung geräth. Desshalb muss der Talg heiss genug sein, um das Harz gleich noch zu schmelzen.

Sollte man im Gegentheil finden, dass das Blau im Winter und wegen strenger Kälte sich gar zu schwer von der Paste trennt, so tritt der Fall ein, dass man, ausser dem Gebrauch des heissen Wassers, noch ein wenig Schweinefett hinzuthut, wobei man die Paste umschmilzt, um den Talg geschmeidiger zu machen. Allein man muss nur sehr kleine Tropfen auf einmal darunter mischen, und nur sehr wenig dazu thun.

Man wage es nicht die Paste aufzubewahren, um die Wäsche in einer wärmeren Jahreszeit vorzunehmen, denn man läuft Gefahr, das Ultramarin nicht mehr extrahiren zu können. Es scheint, dass, wenn der Lapis Lazuli in diesem fetten Körper gar zu lange eingehüllt bleibt, dieser ihn dergestalt bindet, dass er sich nicht wieder davon losmachen kann.

Die eben jetzt auseinandergesetzte Methode zur Anfertigung

des Ultramarins, ob sie gleich langwierig und unangenehm genug, ist es doch nicht in dem Maasse, als das allgemein bekannte Verfahren. Uebrigens kann man wohl dieses Opfer an Zeit und Mühe darauf verwenden, um eine kostbare Farbe sehr rein und billig zu erhalten, welche von den Kaufleuten sehr theuer verkauft wird, ohne dass man sich allezeit auf ihre Reinheit verlassen kann.

Wenn die Paste erschöpft ist und blos noch Ultramarinasche davon geht, so ist man sicher, dass man Alles, was möglich ist, herausgezogen hat. Das Uebriggebliebene der Paste enthält blos Talg und den Theil des Steins, welcher kein Blau in sich hat.

Es ist gut, das Wasser öfters zu wechseln, um sich die Hände darin zu waschen. Es scheint, dass das reine Wasser, das noch gar keine Fetttheilchen enthält, das Ultramarin besser entbindet, als wenn es schon acht bis zehn Minuten gebraucht worden ist. Man muss also mehre Schüsseln mit Wasser in gehöriger Temperatur haben, deren man sich allmälig bedient, und sowie man die vorhandenen verlässt, weil sie zu viel Fettigkeit enthalten, zu einer anderen gehen, um die Extraction der blauen Farbe durch die Wäsche zu erleichtern. Die ersten Schüsseln lässt man einige Stunden ruhig stehen, damit das Ultramarin sich auf dem Boden der Gefässe setzen kann; nachher, wenn man sieht, dass der Niederschlag stattgefunden hat, schüttet man den grössten Theil des klaren Wassers, als zu nichts mehr brauchbar, in irgend ein Gefäss; dies muss aber behutsam und vorsichtig geschehen, damit das auf dem Boden und an den Seiten des Gefässes sich befindende Blau nicht mit weggegossen wird. Hierauf giesst man alles übrige in den verschiedenen Schüsseln enthaltene Wasser und Blau in eine einzige grosse Schüssel, die bestimmt ist, allen Bodensatz von Blau zu sammeln. Man muss es aber durch ein seidenes Sieb giessen, damit alle Fetttheilchen und andere Unreinigkeiten im Siebe bleiben, durch welches blos das Wasser sammt dem Ultramarin laufen darf. Man muss darauf sehen, dass, ehe man abgiesst, der Bodensatz mit dem übrig gebliebenen Wasser stark durcheinander gerührt wird, damit

alles Blau in das Sieb läuft, und die flüssige Masse das Ultramarin durch das Sieb mit fortreisst.

Wenn alle Bodensätze des Ultramarins in einer und derselben Schüssel mit einer hinlänglichen Quantität Wasser zusammen sind, so lässt man sie ungefähr vierundzwanzig Stunden ruhig stehen, bis alles Blau sich gesetzt hat und das Wasser vollkommen hell ist.

Wenn gesagt wird, dass alle Bodensätze in eine und dieselbe Schüssel gegossen werden sollen, so ist dies nur für den Fall, wenn man aus der Paste nur eine Sorte Ultramarin von einerlei Güte machen will. Will man aber Abstufungen machen, so muss man soviel Schüsseln haben, als man verschiedene Qualitäten machen will, und muss sie numeriren, um sie leichter wieder zu erkennen. Es ist sehr nützlich, wenn die Gefässe oder Schüsseln eine Art von Schnauze oder kleinem Hals haben, wodurch das Wasser beim Abgiessen laufen kann, damit es nicht rechts und links vorbeiläuft, was, wenn der Rand ganz rund ist, leicht geschieht. Das Wasser wird dann auf folgende Weise abgegossen.

Verfahren bei dem Abgiessen oder Ablaufen des Wassers, damit keine Farbe verloren geht.

Man hebt sehr leise die grosse Schüssel und neigt sie, ohne irgend anzustossen, denn wenn sich das Wasser mit dem Blau von Neuem vermischen würde, so wäre man genöthigt, es von Neuem ruhen zu lassen.

Man muss also sehr vorsichtig dabei sein, damit der Bodensatz nicht in Bewegung kommt, und so giesst man das Wasser gleichmässig und langsam ab, bis man sieht, dass man auf dem Punkte ist, die Farbe mit fortzuschwemmen. Alsdann setze man das Gefäss sanft nieder und lasse es ruhen, bis sich die Farbe von Neuem gesetzt hat.

Es ist gut, unter das Gefäss, welches man gerade hält, eine Stütze unterzulegen, um den äussersten Grad der Neigung, welche man ihm geben will, festhalten zu können. Durch dieses Mittel läuft man weniger Gefahr, den Bodensatz mit in Bewegung zu bringen.

Wenn sich Alles wieder gesetzt hat, so nimmt man eine kleine Spritze von Elfenbein oder Zinn, und saugt damit das übrige Wasser nach und nach sanft ab. Man kann auch das übrig gebliebene Wasser mit einem kleinen Heber abziehen, welcher in einem Bande von Baumwolle oder einem kleinen baumwollenen Docht besteht, dessen eines Ende man in's Wasser steckt und das andere ausserhalb des Gefässes auf einen Teller hängen lässt. Durch dieses Verfahren verliert sich das Wasser ohne weiteren Anstoss. Dies thut man so lange, bis man bei dem Anziehen des Wassers sieht, dass die Farbe selbst auf dem Punkte steht, in die Spritze zu dringen; alsdann hört man auf und lässt die übrige Feuchtigkeit verdunsten, indem man das Gefäss, gegen Staub verwahrt, auf einen warmen Ofen oder in warme Asche stellt.

Wenn alle Farbe trocken ist, so nimmt man sie reinlich weg, indem man sie überall abschabt und zwar mit einem Stückchen sehr scharfen und biegsamen Horns, in der Grösse eines Kartenblatts, dem man mit den Fingern die nöthige Krümmung geben kann, um die inneren Seiten des Gefässes damit zu reinigen; auch muss das Instrument auf der Seite, womit man schabt, scharf sein.

Dieses Pulver sammelt und schüttet man zusammen, verwahrt es in einer sehr reinen Büchse oder wenigstens in einem feinen glatten Papier, bis man die letzte Operation vornimmt, welche jetzt folgt.

Letzte Operation.

Wenn alles Ultramarin nach obiger Anweisung in ein recht trocknes Pulver verwandelt worden, das man sorgfältig gesammelt hat, so bleibt noch eine kurze Operation übrig, nämlich die, der Farbe alles Fett zu nehmen und sie so vollkommen zu machen.

Man thut jede Sorte Ultramarin in einen besonderen Schmelztiegel auf glühende Kohlen, den man bei offenem Feuer bis zum Weissglühen bringt, so dass die Farbe so glühend wie Feuer wird. Damit sie aber gleichförmig gebrannt werde, so verfertige man

ein kleines Bündel von acht bis zwölf Stricknadeln, und rühre damit von Zeit zu Zeit die Farbe in den Schmelztiegeln, wenn diese über dem Feuer sind. Mit sehr feinem Draht bindet man das Bündel zusammen, und einem der Enden dieser Nadeln giebt man durch Absonderung die Gestalt eines Besenstiels [1]). Man wird bald aus den Tiegeln einen leichten Dampf aufsteigen sehen, welcher beweist, dass das Pulver noch nicht vom Fett genügend befreit war; man nimmt daher die Schmelztiegel nicht eher vom Feuer, als bis kein Dampf mehr erscheint.

Vorsichtig, dass sie nicht umgeworfen werden, nimmt man die Schmelztiegel vom Feuer, und wenn sie erkaltet sind, so reinigt man sie äusserlich von allem Staub und schüttet die Farbe in eben so viel reine und neue Schüsseln, als man Sorten von Ultramarin hat.

Ist die Farbe vollkommen erkaltet, so verwahre man jede Sorte, ehe Staub dazukommen kann, in kleinen Glasfläschchen, die man numerirt und fest zumacht. Alsdann ist das Ultramarin fertig und zu allen Arten der Malerei brauchbar, im Gummiwasser, sowie im Oel, ohne dass es von Neuem wieder gerieben zu werden braucht.

Zweites Verfahren, das Ultramarin aus der fetten Paste zu ziehen [2]).

Man wirft von seiner Paste Stücke wie eine Nuss gross in ein grosses glasirtes Gefäss, das halb mit Wasser angefüllt ist, welches im Gegensatz zu der Temperatur der Witterung und Jahreszeit warm oder kalt sein und die Paste um wenigstens einen Zoll überragen muss.

Hierauf schlägt man mit einem kleinen Besen, von Ruthen ohne Rinde, wie man sie zum Schlagen des Eiweiss hat, das Wasser und die Paste so stark als möglich, bis das Wasser mit Blau

1) Diesen stählernen Besen darf man aber nicht lange in den Schmelztiegeln lassen, sondern muss ihn herausnehmen, ehe er roth wird, sonst wird die Farbe durch die Abgänge des Stahls etwas verdorben.

2) Ebenfalls nach den Angaben des Herrn Landschaftsmalers Töpffer in Genf.

ganz gesättigt erscheint. Dieses Wasser giesst man durch ein seidenes Sieb, das über ein Gefäss von gleicher Art und Grösse mit dem ersteren ausgespannt ist. Die auf dem Sieb zurückgebliebenen Stücke der Paste werden wie zuvor mit frischem Wasser geschlagen, so lange, bis kein Blau mehr davon geht.

Wenn diese Methode so geschwind von Statten geht, als die vorige, und eben so viel Ultramarin aus der Paste zieht, so hat sie den Vorzug, dass sie in der Ausführung reinlicher und nicht so beschwerlich ist.

Pottaschenlauge zur Extraction des Ultramarins. Drittes Verfahren.

Die oben erwähnten Vorbereitungen zur Anfertigung der Paste bleiben die nämlichen für diese verschiedenen Methoden, es kommt hier blos auf die verschiedenen Mittel an, das Ultramarin zu entbinden und aus der teigigen Masse mehr oder weniger leicht frei zu machen.

Man zerbreche die Paste in Stückchen, wie bei der vorigen Methode, und giesse eine ziemlich starke Pottaschenlauge darüber, heiss, kalt, oder laulich, nach Befinden der Jahreszeit, lasse das Ganze ruhig stehen, und rühre es nur von Stunde zu Stunde um.

Nach einigen Tagen wird die ganze Masse, Wasser und Farbe, schmutzig und trübe. Den schleimigen Schaum, der sich oben gebildet hat, nimmt man ab und pumpt darauf mit einer kleinen Spritze das trübe Wasser und den Schlamm ab, aber sehr leise, um kein Ultramarin einzusaugen. Alles mit der Spritze abgehobene schleimige Wasser schütte man weg, und setze diese Arbeit von Stunde zu Stunde fort, bis das trübe Wasser aufhört und man den reinen Absatz des Ultramarins auf dem Boden des Gefässes findet.

Diesen Bodensatz wasche man mehrmals mit reinem kalten Wasser, bis das Wasser vollkommen klar bleibt und bis es, wenn man etwas davon mit dem Finger auf die Zunge bringt, gar keinen Beigeschmack mehr hat, und man wird eine einzige, sehr gute Sorte Ultramarin erhalten. Hierauf beobachte man alles dasjenige bei dem Abgiessen, Trocknen und Brennen des Blau, was

schon oben gesagt worden, und die Operation ist beendigt. Allein bei dieser Art erhält man nur eine einzige Sorte Ultramarin.

Es ist wahrscheinlich, dass bei dieser Operation die Pottasche den Talg in eine Seife verwandelt, die Steintheile entweder auflöst oder zurückhält, und nur das Ultramarin frei lässt. Nach Herrn Töpffer liefert dieses Verfahren, wenn alles Uebrige sonst auch gleich ist, das meiste Ultramarin, und wenn man durch anhaltende Erfahrung von diesem Vortheil überzeugt ist, so ist es ohne Zweifel in jeder Hinsicht den beiden ersteren vorzuziehen.

Es ist kaum nöthig zu wiederholen, dass für letztere Methode, sowie für die vorhergehenden, die Zubereitung des Lapis Lazuli und der Paste die nämliche sein muss, ebenso auch die letzte Operation in Betreff des Brennens des Ultramarins, dessen Verwandlung in Pulver und Aufbewahrung in Flaschen.

Viertes Verfahren, das Ultramarin aus der Paste zu ziehen [1]).

Wenn die Paste in jeder Beziehung, wie oben angegeben, bereitet ist und man dieselbe je nach Jahreszeit, Wärme oder Kälte der Luft hat ruhen lassen, bricht man sie in kleine Stücke und reibt sie mit dem Läufer und so viel Wasser, als nothwendig, um einen Brei in der Stärke dicker Milch, aber nicht so dick wie gute Sahne, daraus zu machen. Dann arbeitet man einige Minuten lang diesen Brei mit dem kleinen Besen ohne Rinde und giesst ein Wenig gut aufgelöstes Gummiwasser, während man noch immer die Farbe peitscht, hinzu, etwa in dem Verhältniss, als ob man Farbe zum Gouachemalen daraus machen wollte, d. h. also: nicht viel. Wenn Alles gut untereinander gemischt ist, giesst man diese Farbenmasse schnell (bevor sie Zeit gewinnt, sich zu setzen) in ein oder mehrere länglich geformte Gläser, wie z. B. die Champagnergläser sind, und lässt nichts in dem ersten Gefäss, wo man die Mischung geschlagen hat, übrig.

Nun lässt man die Farbe sich setzen, ohne sie während acht-

1) Ebenfalls nach Herrn Töpffer's Angaben.

undvierzig Stunden zu berühren. Nach Verlauf dieser Zeit wird man durch das Glas (es muss weisses sein) die sich unterscheidenden Niederschläge der verschiedenen Bestandtheile des Lapis Lazuli erblicken, die sich nach dem Mass ihrer specifischen Schwere getrennt haben, wie Kalk, Talk etc., das blaue Ultramarin befindet sich in der Mitte dieser Niederschläge. Nun giesst man das überflüssige Wasser ab, braucht dann die Spritze, darauf den Heber, wie dies S. 73 beschrieben ist, und trocknet die übriggebliebene Feuchtigkeit (immer im Glase selbst) auf dem Ofen, in heisser Asche oder im Sonnenschein vollständig auf.

In diesem Zustande nimmt man mit aller Vorsicht den ganzen durch das Gummi arabicum in allen seinen Theilchen leicht verbundenen, gleichsam geformten und gegossenen Niederschlag aus dem Glase und trennt mit einem dünnen und scharfen Messer über Papier oder einer Schüssel genau das Ultramarin von dem Uebrigen, das man fortwirft.

Das Ultramarin muss pulverisirt und noch einmal gebrannt werden, um alles etwa noch vorhandene Fett daraus zu entfernen (s. oben S. 72), und nun ist es fertig und kann gebraucht werden.

Untrügliche Mittel, zu erforschen, ob das Ultramarin ächt oder verfälscht ist.

Da diese Farbe unendlich kostbarer und theurer ist, als alle übrigen Farben der Malerei, so ist es für den Käufer nützlich zu wissen, woran man erkennt, ob sie rein aus Lapis Lazuli, oder ob sie mit wohlfeilen blauen Farben vermischt ist, die auf Kosten der Güte das Gewicht und die Masse vergrössern.

Man nimmt ein kleines Fläschchen Scheidewasser oder Salpetersäure, legt auf eine kleine Scheibe Glas ein Häufchen Ultramarin, etwa wie eine Erbse gross, schüttet einen Tropfen der Säure darauf, und lässt es einige Minuten stehen. Ist das Ultramarin rein von Lapis Lazuli, so wird gar kein Aufbrausen entstehen und die Farbe wird sich bald in eine rein graue Asche umändern; wenn aber in dem kleinen Haufen Farbe dunkelblaue Theilchen zu sehen sind, so ist sicher eine Vermischung von Kobalt

oder Berlinerblau darunter, denn beide Substanzen lösen sich nicht in Scheidewasser auf.

Wenn das Pröbchen unter dem Scheidewasser kocht und braust, und man in der Auflösung röthliche und gelbliche Spuren entdeckt, so ist eine Mischung von Kupferblau darin, wie blaue Asche oder Antwerpnerblau, oder Mischungen aus dem Pflanzenreich, wie das Blau aus Kornblumen oder anderen ähnlichen Blumen.

Es giebt noch eine andere Probe, womit sich entdecken lässt, ob das Ultramarin mit Berliner- oder Kobaltblau, oder mit beiden zugleich, vermischt ist. Man nehme ein Pröbchen von Ultramarin, welches im Scheidewasser sich nicht ganz auflösen liess, und welches eine Viertelstunde und länger kleine Theilchen von Dunkelblau bei sich behielt, und thue es in einen eisernen Löffel, der über Feuer schon rothglühend ist, und zwar so lange, bis die Farbe selbst weissglühend wird. Nach dem Erkalten untersuche man die kleine Probe genau; ist sie mit Kobalt vermischt, so wird er sich als Glas niederschlagen und wie kleine dunkelblaue glänzende Kügelchen erscheinen; ist sie mit Berlinerblau vermischt, so wird man kleine rothe oder dunkelgelbe Theilchen gewahr werden; denn das Berlinerblau verwandelt sich in eine Art dunklen Ocker, sowie es bei offenem Feuer gebrannt wird.

Was das wahre Ultramarin betrifft, so muss es eben so lebhaft und rein blau bleiben, wie es vor dem Brennen war, dergestalt, dass man ungefähr erkennen kann, wie viel die Beimischung beträgt.

Unmittelbar wird selten ein Künstler oder Dilettant von den hier gegebenen Anweisungen Gebrauch machen, da wir jetzt gewohnt sind, alles, was man zur Oelmalerei gebraucht, fertig in den Farbenhandlungen zu kaufen und überdies, wie schon früher bemerkt ist, wird das ächte Ultramarin jetzt nur selten gebraucht. Aber interessiren dürfte es doch eben so, zu wissen, wie eine Farbe hergestellt wird, wie ihre chemischen Bestandtheile kennen zu lernen. Aus der Kenntniss aller dieser Dinge wird sich gelegentlich leichter ein Uebelstand erklären und demnach vermeiden lassen. Ausserdem ist es gewiss im Interesse der Kunst,

irgend welche Kenntniss von der Herstellung eines guten Materials nicht verloren gehen zu lassen.

Aus diesen Gründen folgt hiernach die Beschreibung der Herstellung einer Anzahl von Farben durch Brennen verschiedener Farbenstoffe in der nachfolgenden Lection. Entweder macht hier oder da Jemand Gebrauch davon, oder es regt ihn vielleicht zu anderen Versuchen an. Jedenfalls ist es gut, das Material genau zu kennen, mit dem man arbeitet.

Dritte Lection.

Verfahren, den Venetianischen Lack oder den Carmin zu brennen, um ihn viel dunkler und zugleich dauerhaft zu machen.

Es ist schon früher gesagt worden, dass nur wenige Lacke sich brennen lassen, daher muss man mit allen, die man haben kann, Versuche machen, bis sich einer findet, welcher sehr dunkelpurpurroth wird, und nicht eine graue Färbung annimmt.

Die schönen Venetianischen Lacke, oder diejenigen, welche man unter diesem Namen anderwärts verfertigt, sind gewöhnlich die besten. Sie müssen aus der Cochenille verfertigt sein, sowie es auch der gute Carmin ist; da aber gelegentlich auch solche Farben, die aus Farbehölzern oder anderen nicht dauerhaften Materialien verfertigt sind, für guten Lack oder Carmin verkauft werden, so muss man erst mit kleinen Dosen Versuche machen.

Man nehme einen silbernen Suppenlöffel und halte ihn über glühende Kohlen; in diesen schütte man den pulverisirten Lack oder Carmin. Man rühre mit einem kleinen Stock von hartem Holz die Farbe beständig um, und sie wird sehr bald einen übelriechenden Rauch ausdünsten, den man nicht einathmen darf. Die Kohlen darf man nur sanft anblasen, damit keine Asche in den Löffel fällt, allein man muss ein lebhaftes Feuer unterhalten, und dabei die Farbe beständig rühren, bis sie das schöne dunkelbraune Purpurroth der Nelken erhält, alsdann nehme man den Löffel vom Feuer. Bei dem Erkalten bleibt die Farbe nicht so dunkel, daher hat man nichts zu befürchten, wenn sie auf dem Feuer auch ganz schwarz aussieht. Man gebe aber

wohl Acht, dass sie nicht Feuer fange, denn dadurch würde sie ganz verderben und in schlechte Kohle verwandelt werden. Man nehme sie bei Zeiten ab und schütte sie auf einen ganz reinen Teller, auf dem niemals Fett gewesen ist. Man wird sehen, ob sie den richtigen Punkt erreicht hat, und findet man sie nicht braun genug, so thue man sie wieder in den Löffel und auf das Feuer. War der Lack von guter Qualität, so erhält man eine Farbe, die man durch keine Mischung nachahmen kann: sie wird alle Eigenschaften und fast die Dauerhaftigkeit des Cassius'schen Goldniederschlags haben, dessen man sich zu Miniaturen und zum Purpur der Emaillen bedient, wozu aber unser Lack nicht anwendbar ist.

Diese so gebrannte Farbe trocknet nicht so schwer in Oel, als ungebrannte, allein dessenungeachtet ist es nöthig, sie mit etwas Trockenöl anzumachen, man mag sie rein oder mit gebrannter Terra di Siena und rothen Erdfarben gemischt brauchen.

Krapplacke, die von Natur so dauerhaft sind, verlieren im Feuer ihre Farbe, werden erdig und grau. Sie sind daher nur ungebrannt zu gebrauchen [1]).

Verfahren, das Preussische Braun im Ton des Asphalt (Nr. 22) zu bereiten.

Dieses Braun erhält man blos von dem guten gewöhnlichen Berlinerblau, und nicht von dem, welches in England fabricirt wird.

Man bringe einen eisernen Löffel über ein lebhaftes Feuer und lasse ihn roth glühen. In diesen werfe man einige Stückchen Berlinerblau, ungefähr in der Stärke einer kleinen Nuss, jedes Stückchen wird von selbst zerplatzen und sich zersplittern, sowie

---

1) Der zum Brennen der Lacke und Carmine gebrauchte silberne Löffel wird schwarz, er erhält seinen Glanz wieder, sobald man ihn mit feuchter spanischer Kreide und etwas Wasser reibt.

es nach und nach heiss wird und bis es anfängt roth zu werden. Jetzt nimmt man den Löffel vom Feuer und lässt ihn erkalten: denn wenn man ihn länger auf dem Feuer lässt, so wird man die verlangte Färbung nicht erhalten. Wird die Farbe zerbröckelt, so finden sich schwarze und braungelbe Theile darin, und dies ist es, was man haben muss. Man reibe das Ganze zusammen, und es ergiebt sich ein sehr transparentes Braun, wie die Farbe des Bister oder Asphalt. Es ist sehr brauchbar, um eine Menge Lasuren oder Retouchen zu machen, allein oder in Vermischung mit anderen durchsichtigen Farben, mit denen man den gewünschten Ton zu erhalten gedenkt.

Dieses Braun lässt sich mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit auftragen und behandeln, deckt sehr wenig und hat eine Dauer und Beständigkeit, die jede Probe aushält; es hat noch den grossen Vortheil, dass es viel geschwinder trocknet, als alle übrigen durchsichtigen, leichten Farben. Nach mehr als dreissig Jahren ist auf Gemälden, zu denen sie verwandt worden ist, diese Farbe noch eben so erhalten, als sie an dem Tage war, wo sie aufgetragen wurde, was zugleich beweist, dass diese Farbe auf die übrigen gar keinen nachtheiligen Einfluss ausübt.

Die Operation des Brennens des Berlinerblau gelingt aber nicht immer gleich gut. Dies hängt von der verschiedenen Güte des Blau ab, auch von dem Wärmegrad, den man anwendet, und selbst von dem augenblicklichen Zustande der Atmosphäre. Deshalb muss man sich nicht abschrecken lassen, wenn von den verschiedenen Färbungen, welche man erhält, einige mehr röthlich, andere mehr grünlich oder mehr schwärzlich sind, als man wünscht. Diese Versuche sind nicht verloren, man kann in allen Fällen davon Gebrauch machen. Da es aber hauptsächlich auf einen Ton, der dem des Asphalt möglichst nahe steht, ankommt, so muss man mit verschiedenem Blau und zu verschiedenen Zeiten so lange Versuche machen, bis man seinen Zweck erreicht.

Diese Farbe muss unbedeckt über dem Feuer gebrannt werden, sonst erhält man ein blosses Schwarz, wie wir weiter unten sehen werden.

Ein anderes goldiges Braungelb (Nr. 23) aus Englischem Berlinerblau zu verfertigen.

Man verwandle das Englische Berlinerblau in ein ziemlich feines Pulver, das man in einen kleinen Schmelztiegel thut. Diesen bedecke man, ohne ihn jedoch zu verlöthen, und setze ihn einer sehr starken Hitze aus, damit keine schwarzen Theilchen in dem Pulver zurückbleiben, wodurch die schöne Färbung verloren gehen würde.

Man erhält einen Goldocker, dessen Ton unendlich schöner ist, als alle übrigen, die man haben kann. Es ist ein prächtiges Orangegelb, das gut trocknet, sehr leicht und transparent ist.

Verfahren, den Asphalt oder das Judenpech (Nr. 24) aufzulösen und in Blasen aufzubewahren, ohne es zu reiben.

Der Asphalt in Stücken muss schwarz von Farbe, sehr trocken und auf dem Bruche glänzend sein. Man nehme, um ihn zuzubereiten, einen kleinen irdenen feuerbeständigen Topf, der neu und inwendig glasirt ist. In diesen thue man pulverisirten Asphalt und giesse gut rectificirten Terpentin darüber, so dass das Pulver ganz damit bedeckt ist, setze den Topf an mässiges Feuer und rühre beständig mit einem kleinen Stock oder Pfeifenstiel darin, aber leise und vorsichtig, damit kein Tropfen von der Essenz aus dem Topf kommen, sich entzünden und so der Topf selbst nicht Feuer fangen kann, was für den, der diese Operation verrichtet, leicht gefährlich werden könnte, dann wird der Asphalt sehr bald ganz geschmolzen sein. Nun setze man den Topf weit vom Feuer, ersetze die Flüssigkeit, welche verdunstet ist, durch eine hinlängliche Quantität von gewöhnlichem Trockenfirniss, während der Asphalt noch heiss und in völliger Auflösung ist, rühre die Mischung beständig, während man den Trocken-

firniss hinzuthut, aber nur so viel davon, als nöthig ist, um den Asphalt in Blasen bringen zu können.

Wollte man den aufgelösten Asphalt zu sehr erkalten lassen, ehe man den Trockenfirniss hinzusetzt, so würde er sich in kleine Körner zersetzen, und die ganze Operation wäre fehlgeschlagen; eben dieses würde erfolgen, wenn man zu viel oder zu wenig Trockenöl hinzusetzt. Man muss also mit sorgsamer Aufmerksamkeit darauf achten, welche Consistenz die Materie angenommen hat, indem man sie mit dem Pfeifenstiel umrührt und um mehrerer Sicherheit willen wird man wohl thun, wenn man den Trockenfirniss zuvor etwas lauwarm werden lässt.

Wenn diese Farbe einmal in der Blase ist, so hält sie sich lange Zeit, ein Jahr und darüber; später aber wird sie zu zähe. In diesem Fall und zwar in dem Augenblick, wo man sie gebrauchen will, kann man sie mit etwas Lavendenöl anfeuchten, alsdann ist sie sehr leichtflüssig, allein diese Essenzen machen die Farben ein wenig nachdunkeln.

Schwarz von Kaffee zu bereiten.

Man verschaffe sich eine gewisse Quantität Kaffeesatz, der aber nicht mit Cichorien oder anderen fremden Substanzen vermischt sein darf. Man muss davon so viel haben, dass man damit eine eiserne Kapsel, von welcher sogleich die Rede sein wird, vollkommen anfüllen kann. Den Kaffeesatz lässt man trocken werden, so dass nicht die geringste Feuchtigkeit darin bleibt, füllt dann die eiserne Büchse damit und stösst ihn darin fest zusammen. Es ist wesentlich, dass das Pulver, in der Büchse sehr gepresst, diese bis oben vollständig anfülle, dergestalt, dass der Deckel es überall unmittelbar berührt, wenn er darauf gepasst wird, mithin zwischen beiden kein leerer Raum sei. Jetzt setze man den eisernen Deckel darauf und drücke ihn fest ein. Man versorge sich vorher nicht mit einfachem Lehm, welcher im Feuer leicht Risse bekommt, sondern mit der Erdart, deren sich

die Töpfer bedienen und davon irdene Tiegel machen und sie kitten. Man mache diese Erde mit etwas Wasser an, und knete sie bis zur Consistenz eines guten Kitts, was sehr bald geschehen ist. Damit bestreiche man das ganze Aeussere der Büchse ungefähr drei Linien stark, und noch etwas stärker an den Oeffnungen, dergestalt, dass man von dem Eisen nirgends etwas gewahr wird. Diesen Ueberzug lasse man am Feuer oder an der Sonnenhitze trocken werden, bis gar keine Feuchtigkeit mehr in ihm ist. Indem man dafür sorgt, dass diese Hülle sich nicht löst, lasse man die Büchse bei einem starken Feuer, wie das einer Schmiede oder eines Ofens, der kein Flammenfeuer, aber noch einen Haufen glühende Kohlen hat, roth glühen. Sowie die Büchse sich erhitzt, bemerkt man, trotz des Eisens und des Ueberzugs von Lehm, dass bläuliche Flammen von allen Seiten daraus hervorgehen, gleichsam wie vor einem Löthrohr. Dies sind die Rückstände des flüchtigen Oels vom Kaffee, die trotz der Hindernisse sich Luft machen, und sogleich sich entzünden.

Wenn man diese blauen Flammen nicht mehr sieht und die ganze Büchse stark roth glüht, so nimmt man sie aus dem Feuer und zwar vorsichtig, damit die Zange den Umschlag von Erde nicht beschädigt, und lässt sie erkalten; dann ist das Schwarz fertig. Allein ehe man die Büchse öffnet, nehme man mit einem Messer alle Erde von derselben ab, und brauche alle Vorsicht, damit an dem Verschluss und den Zusammenfügungen nicht das Geringste zurückbleibt. Zu dem Ende schabe man nicht blos mit dem Messer die Erde ab, sondern brauche auch eine starke und harte Bürste mit kurzen Haaren, und um die Reinigung zu vollenden, macht man die Bürste nass, reibt damit alle Stellen und trocknet sie wohl ab, ehe man die Büchse öffnet; denn wenn nur das geringste Theilchen von dieser Erde in das Schwarz kommt, so ist die Arbeit misslungen und die Farbe verdorben. Hierauf öffne man die Büchse und schütte das Schwarz auf einen reinen Teller, auf dem niemals Fett war. Man wird ein sanftes Schwarz erhalten, das etwas grau-bläulich und fast unfühlbar fein ist. Die Masse hat sich natürlich sehr verringert, dies kann aber nicht anders sein. Man muss aber in die eiserne Büchse soviel als möglich von der zu bereitenden Materie

einpressen, damit keine Luft dazu kommen kann, denn sonst geräth die Materie selbst in Brand und lässt Asche zurück, wodurch die schwarze Farbe sehr beeinträchtigt wird.

Das Kaffeeschwarz ist, wenn es aus der Büchse kommt, schon so fein, dass es scheint, als dürfe man es nur mit Oel oder Wasser anmachen, um es sogleich zu gebrauchen. Allein man muss zuvor eine Vorsicht anwenden, welche bei allen Farben, die man durch Feuer zubereitet, sehr wesentlich ist; man muss sie in kochendem Wasser waschen, und dieses mehrmals wiederholen, bis man sie von den darin befindlichen Salzen befreiet hat, was leicht daran zu erkennen ist, dass das gebrauchte Wasser gar keinen Geschmack auf der Zunge zurücklässt. Dies Wasser giesst man ab, sammelt die Farbe, lässt sie trocken werden, und nun erhält man sie als Pulver, so dass man sie reiben kann. Allein ich wiederhole, dass eine mehrmalige Wäsche mit heissem Wasser vorausgehen muss.

Würde diese Vorsicht immer angewendet, die Farben sorgfältig zu waschen, so müssten dieselben allerdings etwas theurer werden, aber die Maler hätten dann nicht den Verdruss, ihre Arbeiten in kurzer Zeit sich verändern zu sehen.

Verfahren, das Kaffeeschwarz, sowie auch die übrigen Arten von Schwarz, welche sehr leicht sind und auf dem Wasser schwimmen, zu waschen.

Man thue alle schwarze Farbe in eine reine und neue Fayence-Schüssel oder in eine Untertasse, wenn man nur eine kleine Quantität gebrannt hat. Darauf schütte man einige Tropfen Alkohol (Spiritus Vini), dieser wird sehr schnell das Schwarz durchdringen, welches nun zusammensinkt, so dass man im Stande ist, es anzufeuchten und einen Teig daraus zn machen. Nach und nach setzt man destillirtes Wasser hinzu, genügend, um das Schwarz zu reiben, wenn dieses wirklich die Absicht ist. Will man aber blos eine Wäsche vornehmen, so kann man ohne Bedenken die Schüssel mit heissem Wasser anfüllen, das Pulver wird nicht mehr oben schwimmen. Will man die Farbe waschen, um alles Salz daraus zu ziehen, so muss man sehr heisses Wasser dazu nehmen, und, um die Auflösung zu beschleunigen, die Mi-

schung stark umrühren. Hierauf lässt man die Farbe sich niederschlagen. Man giesst das erste Wasser ab, und giesst neues hinzu, aber immer warm, bis das Wasser ganz ungefärbt bleibt, und auf der Zunge nicht den geringsten Geschmack zurücklässt. Ist dann der Niederschlag erfolgt, so giesst man das Wasser ab: das getrocknete Pulver wird gesammelt und sorgfältig in einer kleinen Flasche aufbewahrt, bis die Gelegenheit da ist, es in Oel oder Wasser zu reiben, um es zu gebrauchen.

Gestalt und Maas, welches die eiserne Büchse haben muss, in welcher man die Farben brennen will.

Man kann diese Büchse mehr oder weniger gross nehmen; aber folgende Proportion ist die beste: ein hohler Cylinder von Eisenblech eine Linie stark, im Umfange eines sehr kleinen Schmelztiegels, das Blech inwendig stark verbunden. Die Zusammenfügung darf ja nicht durch Löthung, die schmelzen könnte, hervorgebracht sein, sondern auf allen Seiten durch Vernietung mit guten Nägeln, dergestalt, dass es überall fest verbunden ist, Wasser hält und keins durchlässt. Man giebt diesem Cylinder auf sechs Zoll Länge zwei Zoll sechs Linien im Durchmesser. Der eine Boden wird festgemacht, das andere Ende der Büchse erhält einen Deckel, der gut schliesst, wie der Deckel einer Tabacksdose. Dieser Deckel muss einen Umschlag oder Hals haben, ungefähr einen Zoll breit, der die Büchse umschliesst. Man muss dazu kein dünnes Eisenblech brauchen, noch weniger Weissblech, besonders aber muss es gegen Rost verwahrt werden.

Man könnte auch einen Schmelztiegel brauchen, und einen recht starken Deckel darauf anpassen, der durch Anwendung von Kitt, der wenig vom Töpferthon unterschieden ist, hermetisch verschlossen werden könnte; aber die Tiegel zerbrechen oft, die eiserne Büchse ist besser.

Verfahren, das Papierschwarz zu bereiten.

Man nehme Abschnitzel von gutem und schönem Papier, das weder Wolle noch Seide in sich hat, und weiche es wenigstens

vierundzwanzig Stunden lang in einem hölzernen Gefäss mit Wasser, indem man es mit einem dicken runden Holze öfters stampft und schlägt, damit der Leim herausgehe und die Stückchen sich in einen Teig verwandeln; daraus wird eine Art von Brei, den man so lange wäscht, bis das Wasser klar abgeht, was geschehen wird, wenn das Wasser drei oder vier Mal gewechselt und abgelaufen ist. Man drückt soviel als möglich alles Wasser aus dieser Paste, so dass sie steif und hart wird. Jetzt muss man eine hölzerne Büchse, ungefähr von eben dem Durchmesser und von eben der Proportion als die eiserne, und blos um eine Linie breiter und länger haben, damit die Paste, welche in der hölzernen Büchse eingepresst und trocken geworden, im Umfang um soviel kleiner werde, als nöthig ist, damit sie genau in die eiserne Büchse passt, ohne dass ein leerer Raum entsteht.

Um diese harte Paste für die eiserne Büchse zu erhalten, nehme man etwa eine halbe Hand voll davon, und mit einem rund gedrechselten Holz, das etwas weniger Umfang als das Innere der Büchse hat, aber lang genug ist (einen Fuss oder funfzehn Zoll) um es mit beiden Händen anzufassen, stösst man die Paste in der hölzernen Form fest zusammen; alsdann thut man wieder Paste hinzu und stösst von Neuem, und fährt so fort, bis die Form ganz angefüllt ist. Man braucht diese sehr starke hölzerne Form, weil die eiserne Büchse, wenn die Masse gleich hineingedrückt würde, von der Nässe rosten und so das Schwarz und die Büchse verderben würde. Beide Böden dieser hölzernen Form müssen genau passen, aber beweglich sein, damit man sie abnehmen kann, um die Paste mit dem hölzernen Rollholz aus der Form herauszudrücken, ohne sie zu zerbrechen. Alles muss so eingerichtet sein, dass die aus der Paste geformten trocknen Cylinder das Innere der eisernen Büchse ganz ausfüllen. Man formt so viele Cylinder von dem Teig, als man Masse hat, und lässt sie am Feuer oder an der Sonne trocknen, bis sie so trocken wie Holz sind. Hierauf thut man sie in die eiserne Büchse, brennt einen nach dem anderen, und beobachtet dabei alle die Vorsicht, die beim Brennen des Kaffeeschwarz umständlich angegeben ist, sowohl in Ansehung des Ueberzugs mit Thon, als bei dessen Abnehmen, ehe die Büchse geöffnet wird.

Verfahren, das Korkschwarz zu bereiten.

Man wähle neue sehr feine Korkstöpsel, zerschneide sie der Länge nach, und nicht quer durch, jeden in acht Streifen. Um Kork leicht zu schneiden, ohne ihn zu zerreissen, muss man eine sehr dünne scharfe Messerklinge gebrauchen, die wie eine Säge geführt wird, indem man leicht aufdrückt und stösst, aber nicht zurückzieht. Diese langen Streifen lassen sich besser in die eiserne Büchse hineinpressen, und lassen weniger leeren Raum als die runden Abschnitte. Daraus mache man feste Bündel, die mit etwas Zwirn zusammengebunden sind. Diese Bündel macht man von der Grösse des inneren Durchmessers der Büchse, und da der Kork sehr elastisch ist, so muss man ihn mit Gewalt in die eiserne Büchse einzwängen und mit einem runden Holze hineinstossen. Ist das erste Bündel eingesetzt, so wird ein anderes darauf gesetzt u. s. w., bis die Büchse vollständig angefüllt ist. Es ist nothwendig, dass diese Bündel mit Gewalt eingepresst werden, weil der Kork seiner Natur nach im Feuer mehr an Masse verliert, als irgend eine andere Substanz; daher man darauf sehen muss, dass so wenig leerer Raum als möglich entsteht, weil sonst zu besorgen ist, dass die Substanz theilweise verbrennt und dann die Farbe durch Vermischung mit Asche verändert wird. Uebrigens sind wesentlich immer dieselben Dinge beim Brennen zu beobachten, die bereits bei den vorigen Farben empfohlen worden sind.

Um Korkschwarz zu bereiten, begnügen sich viele Maler, den Kork blos an offenem Feuer oder an der Flamme einer Kerze zu brennen; das auf diese Art zubereitete Schwarz taugt nichts und ist nicht haltbar. Es verliert nicht nur seinen schönen feinen bläulichen Ton, sondern es verdunstet und verschwindet mit der Zeit, wegen der Asche, die damit vermengt ist, oder aus anderen nicht bekannten Ursachen. Das Korkschwarz ist so äusserst brauchbar für alle mehr oder weniger zarten grauen Töne des Himmels, des Leinenzeugs, der Fleischtöne, dass es wohl der Mühe werth ist, alle die Mühe und Vorsicht anzuwenden, es gut zu erhalten. Uebrigens ist es so leicht, dass man es bei

dem Anmachen und Reiben zuvor durch einige Tropfen Weingeist muss zusammensinken lassen, sowie das Papierschwarz (siehe diesen Artikel).

Verfahren, das Preussich Schwarz aus Berlinerblau zu machen.

Man nehme gutes Berlinerblau, aber nicht aus englischer Fabrik. Man zerbreche dies Blau in Stücken von der Grösse eines kleinen Kirschkerns, fülle damit die eiserne Büchse, ohne dass zu kleine Stückchen und noch weniger etwa das Blau als Pulver dabei ist, denn anstatt Schwarz von einem reinen sammetartigen Ton zu erhalten, wird es dann bräunlich wie Russ werden. Man schüttelt die Büchse oft und leise während des Füllens mit diesen blauen Körnern, damit sie sich von selbst lagern und neben einander zu liegen kommen, dergestalt, dass zwischen ihnen so wenig leerer Raum als möglich entsteht.

Wenn die Büchse auf diese Art, ohne die Farbe zu sehr zu drücken oder zu zerbrechen, gefüllt ist, setze man den Deckel darauf, verkitte ihn mit Lehm, lasse ihn trocknen, und die Büchse roth glühen etc. Alles Uebrige geschieht wie vorher angegeben ist.

Dieses Schwarz, dessen Farbe sehr intensiv ist, hat noch ausserdem den grossen Vortheil, dass es viel schneller trocknet, als alle übrigen schwarzen Farben. Daher ist es selbst dem Elfenbeinschwarz bei schwarzen Gewändern und anderen dunklen Gegenständen, bei den dunkelgrünen Farben, die blos aus Ocker und Schwarz, und bei dem Braun der Anlagen, das aus mehr oder weniger Schwarz, rothem und gelbem Ocker etc. zusammengesetzt ist, vorzuziehen.

Vierte Lection.

Von den Oelen, welche zur Oelmalerei gebraucht werden, namentlich dem Leinöl und Mohnöl.

Die Farben, von denen bisher in so eingehender Weise gesprochen ist, sind in den verschiedenen Arten von Malereien mehr oder weniger dieselben. Die Eigenthümlichkeit einer jeden dieser Arten wird wesentlich durch das Bindemittel herbeigeführt, welches dieselbe gebraucht, um die Farbentheilchen festzuhalten, so wie sie der Künstler hingesetzt hat. In der Gouache- und Aquarellmalerei ist das Bindemittel das geringe Quantum Gummi vor allem, in der Leimfarbe der Leim, in der Tempere die verschiedenen Mischungen vegetabilischen und thierischen Leims, in der Freskomalerei der Kalk oder eigentlich der über den Farben sich bildende Kalksinter. In der Oelmalerei sind es die trocknenden Oele, das Leinöl, das Mohnöl und auch das Nussöl.

Diese Oele haben nämlich die Eigenschaft, an der Luft fest und trocken zu werden, aus dem flüssigen Zustand in eine durchsichtige, feste und zähe Masse überzugehen, welche die Farben und die übrigen in den Oelen enthaltenen Fette einschliesst und bindet. Bei diesem Prozess verändern sie weder ihr Volumen, noch ihre Durchsichtigkeit, sie machen die Farbentheilchen unverschiebbar fest und nicht verwischbar durch Fette, Oele und Firnisse. Während überall in den anderen Arten der Malerei die frisch aufgetragene, d. h. noch nasse Farbe mehr oder weniger, aber immer wesentlich anders erscheint als die trockene

Farbe, so ist dies bei der Oelmalerei nicht der Fall. Volumen und Farbenerscheinung sind nahezu ganz vollkommen dieselben bei der nassen und der trocken gewordenen Oelfarbe. Diese Eigenschaft der trocknenden Oele verleiht der Oelmalerei die ihr eigenthümliche Schönheit, den Vorzug, den sie vor den andern Malereien hat. Diese ihre Eigenschaft, dass die Farben genau dieselbe Erscheinung behalten, hat die Künstler erst in den Stand gesetzt, die Mannigfaltigkeit von Tönen, welche die Natur uns zeigt, nachzubilden und den Reichthum von Harmonieen und Stimmungen der Farbe, wie sie durch die verschiedenen Bedingungen der Beleuchtung hervorgebracht werden, in den Kunstwerken zur Erscheinung zu bringen.

Die trocknenden Oele haben aber diese für die Malerei unschätzbaren Eigenschaften durch das in ihnen enthaltene Linolein[1]). Von 100 Theilen Leinöl sind etwa:

10 Theile Myristin und Palmitin
10 Theile Elain
80 Theile Linolein.

100 Theile Mohnöl haben ungefähr:

25 Theile Myristin und Laurin
75 Theile Linolein.

100 Theile Nussöl:

33 Theile Myristin und Laurin
67 Theile Linolein.

Von diesen Bestandtheilen der Oele ist es allein das Linolein, welches sie zur Herstellung der Oelfarbe geeignet macht. Reines Linolein herzustellen ist der Chemie bis jetzt nicht gelungen.

Von diesen Oelen ist das Leinöl gelblicher und schneller trocknend als das Mohnöl. Seiner bedient man sich vorzugsweise zur Herstellung der Oelfarben und nach den Untersuchungen v. Pettenkofer's mit Recht, weil es das meiste Linolein enthält. Bei den schnell trocknenden Farben, dem Weiss, dem

1) Der berühmte Gelehrte und Chemiker M. v. Pettenkofer hat durch seine Untersuchungen dies festgestellt und in seinem Buche: Ueber Oelfarbe veröffentlicht. Nach diesen seinen Angaben sind die hier nachfolgenden wiedergegeben.

Neapelgelb etc., bei den kalten Farben, welche durch die, wenn auch geringe Färbung des Leinöls im Ton leiden könnten, dann in der warmen Jahreszeit überhaupt gebraucht man wohl lieber das langsamer trocknende Mohnöl, das von ungefärbter Durchsichtigkeit ist. Zwar trocknet dies Oel weniger schnell als das Leinöl, geht aber, rein, viel schneller in einen zähen und dicklichen Zustand über. Des Nussöls bedient man sich nur aussergewöhnlich.

Alles Oel, zumal das gewöhnliche Mohnöl, ist in einer gläsernen Flasche aufzubewahren und dem Tageslicht, nicht aber der Sonne auszusetzen, denn das Tageslicht bleicht die Oele und Firnisse. Das Mohnöl wird leicht zu dick, dann ist es nur zu verwenden, wie in der sechsten Lection gezeigt werden wird.

Die verschiedenen Farben bedürfen bei ihrer Herstellung für die Oelmalerei einer sehr verschiedenen Menge von Oel. Der Augenschein und die Erfahrung haben bestimmt, wie viel Oel für die verschiedenen Farben zu der nothwendigen Consistenz derselben gehört. Es ergeben sich dabei die grössten Verschiedenheiten. So bedürfen z. B. [1]):

100	Gewichtstheile	Kremserweiss	12	Gewichtstheile	Oel.
„	„	Zinkweiss	14	„	„
„	„	Chromgrün	15	„	„
„	„	Chromgelb	19	„	„
„	„	Bergzinnober	25	„	„
„	„	Eisenoxyd	31	„	„
„	„	Dunkler Krapplack	62	„	„
„	„	Goldocker	66	„	„
„	„	Lichter Ocker	75	„	„
„	„	Casseler Braun	75	„	„
„	„	Grüne Erde	100	„	„
„	„	Pariser Blau	106	„	„
„	„	Gebrannte grüne Erde	112	„	„
„	„	Berlinerblau	112	„	„
„	„	Beinschwarz	112	„	„

1) Nach den Angaben des Farbenfabrikanten Herrn Wurm in München. Siehe: Ueber Oelfarbe von M. v. Pettenkofer.

100	Gewichtstheile	Cobaltblau	125	Gewichtstheile	Oel.
„	„	Florentiner Braun	150	„	„
„	„	Gebrannte Terra di Siena	181	„	„
„	„	Ungebrannte Terrra di Siena	240	„	„

Ein wissenschaftlicher Grund für diese Verschiedenheiten ist bis jetzt nicht gefunden, da weder die specifische Schwere, noch sonst eine Eigenschaft der Farben dabei sich als massgebend herausgestellt hat. Nur dies lässt sich dabei bemerken, dass meist die Farben, welche wenig Oel bedürfen, auch deckender Natur sind, diejenigen, welche viel Oel gebrauchen, durchsichtige Lasurfarben. Ferner bleiben die mit wenig Oel hergestellten Farben zwar nicht immer, aber doch meist unverändert und sind am wenigsten geneigt Risse und Sprünge zu bekommen, während die mit vielem Oel hergestellten Farben durchschnittlich geneigt sind nachzudunkeln, die einen weniger, die anderen mehr.

Es ist nun zwar von der nothwendigen Menge von Oel für eine jede Farbe nicht möglich, irgend etwas zu kürzen, damit sie gut zubereitet sei und die für sie nöthige Masse von Bindemittel habe, aber eben so nothwendig ist, sich zu hüten, irgend mehr Oel dazu zu gebrauchen, als unbedingt erforderlich ist. Durch zu viel Oel wird unbedingt das Nachdunkeln, Springen und Reissen der Farben befördert, ausserdem aber noch den Gemälden in späterer Zeit ein Nachtheil zugefügt. Denn wie schon oben bemerkt ist, erleidet zwar durch das Trocknen weder Volumen noch Farbenerscheinung irgend eine Veränderung, aber im Laufe der Zeit lockert sich doch der Zusammenhang der kleinsten Theilchen des Oels, lässt dies undurchsichtig und stumpf erscheinen, indem überall die Luft in diese unsichtbaren Trennungen eindringt und macht dadurch die Farben ganz blass und stumpf erscheinen. Immer neue Ueberzüge von Firniss werden nöthig, der alte Firniss muss abgenommen werden und dies ist stets für die gute Erhaltung der Bilder eine bedenkliche Sache.

Wie also die Oele die Grundursache der eigenthümlichen Schönheit der Oelmalerei sind, so ist zu viel Oel, sei es von Anfang an in die Farben genommen, sei es späterhin als Trocken-

öl, Verdünnungsmittel, Retouchirfirniss etc. hinzugefügt, als ein schlimmster und gefährlichster Feind derselben zu vermeiden.

Es kann nicht oft, nicht dringend genug davor gewarnt werden, dass Anfänger sich nicht daran gewöhnen möchten, dem augenblicklichen Reiz, welchen die Farben in gewisser Beziehung durch einen grösseren Zusatz von Oel erhalten, die Dauerhaftigkeit der Gemälde und die Stetigkeit des Aussehens derselben aufzuopfern. Ist dies einmal Gewohnheit und der Anfänger ein ordentlicher Künstler geworden, so wird er sich nicht mehr von dieser Gewohnheit freimachen können, weil es dann immer einen grösseren Reiz für ihn haben wird, die von ihm beabsichtigte Wirkung zur vollen Erscheinung zu bringen. Gewöhnt er sich von Anfang an auch an die Dauerhaftigkeit seiner Werke zu denken, so lernt er durch eine vielleicht etwas mühevollere oder kunstvollere Behandlung der Farbe dieselben Wirkungen zu erreichen.

Fünfte Lection.

Vom Trockenöl (Huile grasse, fettes Oel) oder Leinölfirniss, dessen Verfertigung und Gebrauch. Vom Siccatif de Courtray, Siccatif de Harlem und anderen Trockenmitteln.

Nur uneigentlich kann dieses Trockenöl, so zubereitet wie wir es jetzt angeben werden, fettes Oel genannt werden; es ist im Gegentheil entfettet, und erhält dadurch die Fähigkeit, selbst zu trocknen, und allen Farben, welche damit angemacht werden, diese Eigenschaft mitzutheilen. Trockenöl wird daher die richtigere Bezeichnung dieses Oeles sein. Die Benennung fettes Oel rührt wohl davon her, dass es eigenthümlich zäh erscheint und viel brauner und dicker ist, als das Leinöl und Mohnöl. Mohnöl, franz.: Huile d'oeillette bedeutet nicht Nelkenöl; dies oeillette ist durch Corruption aus olliette (olivette) entstanden, eine Bezeichnung des Mohns in einigen Gegenden Frankreichs, wo der Mohn besonders cultivirt wird.

Recept zur Verfertigung des Trockenöls.

„Man thue in einen ganz neuen und glasirten Topf ein Loth „Silberglätte, gebranntes Bleiweiss ein Loth, Umbra ein Loth, Talk „oder Marienglas ein Loth, im Ganzen auf ein Pfund Leinöl vier „Loth von diesen Ingredienzen. Dieses lässt man bei einem ge„linden und gleichmässigen Feuer kochen, damit das Oel nicht „schwarz werde. Wenn es aufwallt, muss man es abschäumen. „Fängt der Schaum an nachzulassen und wird er braun, so hat „das Oel genug gekocht, und ist vom Fett befreit. Die Ingre-

„dienzen, die alsdann zum Theil ganz ausgeartet sind, lassen „einen Bodensatz zurück, in welchem sich eine Portion der schlei- „migen Materie des Oels befindet, die sich mit den Ingredienzen „zu einer Art Pflaster vereinigt hat. Dieses so zubereitete und „von allem Fett befreite Oel lässt man ruhig stehen, es wird „während der Zeit der Ruhe immer klarer. Je älter es wird, „desto besser ist es; und so wird es zum Gebrauch aufbewahrt."

Dies Trockenöl ist, wenn es gut gemacht ist, dergestalt trocknend, dass, wenn man die Flasche ohne Pfropf stehen lässt, sich nach ein paar Stunden auf der Oberfläche eine starke Haut bildet, obgleich die Luft nur durch einen engen Hals Zutritt gehabt. Man muss also diesen Firniss beständig zugestopft und an einem kühlen, vor der Sonne geschützten Ort aufbewahren.

Man mische das Trockenöl niemals auf der Palette unter die Farben, denn nach Verlauf von zwei oder drei Stunden lassen sich die Farben nicht mehr behandeln und sind unbrauchbar. Trockenöl setzt man zu den Tönen, welche man mit dem Spachtel zubereitet, nur bei Lasuren, welche beim Auftragen wenig Zeit wegnehmen; oder wenn man bei einem Grund, einem Terrain, oder einer grossen Draperie, die man gern in kurzer Zeit fertig zu haben wünscht, das Trocknen beschleunigen will. Dies kann man auch bei dem Malen der Haare oder überhaupt bei Gegenständen von dunkler Farbe thun; allein man setze nur ein Viertel oder höchstens ein Drittel von dem Trockenöl zur Farbe, dies ist hinreichend, um sie zum Trocknen zu bringen.

Der Asphalt ist die einzige Farbe, welche ganz reines Trockenöl zum Anmachen und Verarbeiten erfordert, sonst würde er nicht trocknen, wesshalb der Gebrauch dieser Farbe, wie schon in der ersten Lection erwähnt ist, nur zu dünnen Lasuren benutzt werden soll. Für alle übrigen Farben muss man nur so viel hinzuthun, als eben recht ist, um das Trocknen zu befördern; und was die Töne auf der Palette betrifft (und besonders die Fleischfarben), so muss man unter die braunen Farben, welche schlecht trocknen, nur so viel Trockenfirniss mischen, in so weit man auf dem Gemälde davon Gebrauch macht. Dies geschieht, indem man blos mit dem Pinsel etwas Firniss nimmt, um ihn in dem Augenblick mit dem betreffenden Ton zu vermischen. Ehe man das

Trockenöl zum Einmischen braucht, nehme man zuvor die Farbe und setze sie an das Ende oder gegen die Mitte der Palette, sonst würde man die Häufchen der Farben verderben, die dann nicht lange nass bleiben könnten.

Es ist allgemeiner Gebrauch, etwas Trockenöl in einem blechernen Näpfchen zu haben, das man am Rande der Palette mit einer Feder befestigt. Dieses Näpfchen ist sehr bequem für diejenigen, welche grosse Bilder malen; da es am Boden weiter und oben viel enger ist, so läuft man nicht Gefahr, Oel zu verschütten, wenn man die Palette nachlässig hält, um so mehr, als dieses Näpfchen zwei bis drei Zoll hoch ist. In dem weissen Blech trocknet übrigens das Oel schnell und wird sehr zähe. Ueberdies kann die Verunreinigung desselben nicht verhütet werden, indem man beständig einen Pinsel hineintaucht, der mehr oder weniger voll von Farbe ist. Besser ist, dieses Näpfchen von Glas oder Porzellan zu haben, um klar durchsehen zu können. Dies würde auch nicht verhindern eine Einfassung von weissem Blech darum zu machen, um es an den Rand der Palette zu befestigen.

Für kleine Gemälde ist ein kleines Näpfchen vorzuziehen, das blos sieben bis acht Linien tief ist. Man muss sich dieses von Glas, Porzellan oder Elfenbein anschaffen, um es leichter zu reinigen, und das Trockenöl öfters zu wechseln, wenn man sieht, dass es anfängt dick zu werden. Dieses kleine Näpfchen befestigt man über dem Loche, wodurch man den Daumen steckt, um die Palette zu halten. Auf dieser Stelle ist es gar nicht hinderlich, und doch bequem, um das Oel mit dem Pinsel zu fassen. Wegen des Näpfchens und alles dessen, was die Palette betrifft, sehe man übrigens die siebente Kupfertafel. Man befestigt es mit einem kleinem Kügelchen von weichem Wachs, welches nichts Anderes als gelbes Wachs mit Baumöl erweicht ist. Man lässt beides über der Flamme eines Lichts in einem Kartenblatt schmelzen, und wenn das Ganze flüssig ist, so setzt man ein wenig Farbenpulver, z. B. Zinnober hinzu. Dies Näpfchen ist genügend durch das Wachs auf der Palette befestigt, und man kann es nach Belieben auf und davon thun, wenn man es selbst oder die Palette reinigen will.

Bei der Zubereitung aller Farben, welche einen Zusatz von Trockenöl erfordern, muss man so wenig Mohnöl als möglich hinzuthun, sonst werden sie zu flüssig und trocknen doch nur schwer.

Wie man überhaupt nicht mehr Oel gebrauchen soll, als durchaus nothwendig, so besonders nicht das Trockenöl. Denn wenn viel davon vorhanden ist, so kann es selbst nicht von Grund aus trocknen, weil die Oberfläche, welche sehr schnell trocknet, das Trocknen des darunter Befindlichen verhindert, und daher kommt es, dass diese Stellen lange Zeit weich und beweglich bleiben. Im Winter muss man ein wenig mehr von dem Trockenöl zusetzen, als im Sommer, besonders zu den schwarzen und Lackfarben. Im Allgemeinen ist eine kleine Quantität zur Beförderung des Trocknens hinlänglich, ausgenommen bei den Lasuren, die etwas mehr erfordern. Zur Untermalung muss man viel weniger davon nehmen.

Der sechste, ja sogar der achte Theil Trockenöl, im Verhältniss zu der Farbe, welche man in dem Augenblick des Malens anwendet, ist im Allgemeinen hinreichend, um bald genug sowohl eine Untermalung, als auch Schattentöne und Drucker der Carnation trocknen zu machen. Aus diesem Beispiel erkennt man, dass die Quantität, welche man davon mit der Spitze des Pinsels nehmen muss, wenn man die dunklen Töne des Fleisches malt, sehr unbeträchtlich sein darf, weil sie zu der kleinen Quantität Farbe im Verhältniss sein muss, die man von dem kleinen Haufen nimmt, um damit unten oder auf irgend einem leeren Fleck der Palette eine Mischung zu machen.

Allein für die Lacke und reinen schwarzen Farben, sowie für die Kasseler und Kölnische Erde und noch weniger für den Asphalt, würde dieses hinlänglich sein. Anfänger indess brauchen gern viel und nehmen ohne Bedenken zu viel davon, wodurch aber die Malerei beträchtlich nachschwärzt. Desshalb kann nicht genug angerathen werden, sparsam damit zu sein und es behutsam anzuwenden.

Niemals muss man Trockenöl da hinzusetzen, wo schon Weiss, Neapelgelb, oder irgend eine andere Farbe ist, die leicht ohne dieses Mittel trocknet, niemals brauche man es zu den

hellen und brillanten Lichtern der Carnation, auch nicht zur Wäsche oder zu Gewändern von frischer und heller Farbe. Nicht zu den Fleischfarben, wohl aber zu gewissen ähnlich gefärbten lackartigen Draperieen, wenn man sie mit ganz reinem Lack lasirt, darf man es anwenden. Sobald aber etwas Weiss hinzukommt, wie bei der Untermalung, so reicht dies als Trockenmittel aus. Dann setze man also nichts weiter hinzu, sonst wird die Rosenfarbe ausserordentlich schmutzig. Was sonst noch Lasuren für sehr frische Färbungen, wie z. B. helles Blau, Lila und röthliches Blaugrau (Gris de lin) betrifft, so würde der geringste Theil von einem braunen Oel sie gelb machen, mithin bediene man sich zu solchen Färbungen des gebleichten Oels, dieses Oel trocknet viel geschwinder als das gewöhnliche Mohnöl, allein es ist etwas zähe; dagegen muss die ganze Masse der Farbe, die zur Lasur dienen soll, mit diesem gebleichten Oel ganz rein angemacht sein, alsdann wird der Ton der Lasur derselbe bleiben, und ziemlich gut trocknen, obgleich nicht so geschwind als mit Trockenöl. Niemals brauche man das letztere in den Lüften und zu den Fernen; sie würden unnöthiger Weise damit verdorben werden, die Quantität Weiss, mit welcher dergleichen Farben für diese Gegenstände gemischt sind, ist hinreichend, dass sie ohne ein anderes Mittel trocknen können. Ohne Zusatz von Firniss trocknet der Zinnober schwer, aber nur wenn man ihn rein braucht, oder mit Lacken oder anderen Farben, die schlecht trocknen, vermischt. Sobald aber Weiss dazu kommt, ist der Firniss überflüssig, nur wenn man ihn, was aber selten geschieht, als sehr leichte Lasur auftragen wollte, und alsdann muss man ganz reines gebleichtes Oel anwenden, ohne den geringsten Zusatz von dem gewöhnlichen Mohnöl.

Bei schwarzen, dunkelblauen oder braunen Draperieen, wo man zu den Lichtern, besonders den zwei ersten, Weiss braucht, kann man dennoch etwas Trockenöl dazu mischen, weil dieses Farben sind, bei welchen man nicht Gefahr läuft, dass sie zu trübe werden. Eben dieses kann man von dem Grün der Landschaft in den Vordergründen oder von Draperieen sagen, sowie von gewissen Tönen der Felsen oder des Mauerwerks, in welchen eine bräunliche Färbung nichts verdirbt. Wenn man etwas Praxis erlangt hat, so wird man leicht die Farben und die

Fälle kennen lernen, in welchen man entweder viel, oder sehr wenig Trockenöl hinzusetzen muss; nur davon kann man überzeugt sein, dass es besser ist, in den Fehler zu verfallen, zu wenig davon zu nehmen, als sich desselben übermässig zu bedienen.

Man übersieht endlich in dem Verzeichniss der Farben mit einem Blick, zu welchen Farben Firniss erforderlich ist, wenn man sie ohne Weiss oder eine andere Farbe gebraucht, die zum Trocknen beiträgt. Dort hat man auch gesehen, dass die Smalte oder der Kobalt ebenfalls ein starkes Trockenmittel ist.

Statt dieses oder in ähnlicher Weise hergestellten Trockenöls braucht man jetzt vorzugsweise das Siccatif de Courtray und das Siccatif de Harlem, welches man überall in den Farbenhandlungen fertig vorfindet.

Das Siccatif de Courtray besteht aus einem der trocknenden Oele, gewöhnlich Leinöl, welches mit Braunstein, etwas Bleiglätte und Mennig dick zusammengekocht wird; diese Art Pflaster wird dann mit Terpentin aufgelöst und verdünnt. Das Siccatif de Harlem wird ebenfalls aus trocknenden Oelen und einem Zusatz von Harzen, meist Copal, hergestellt.

Ueber den Gebrauch derselben ist wesentlich dasselbe zu sagen, was vorher vom Trockenöl bemerkt worden ist. Man soll die Benutzung dieser Mittel auf das nothwendigste Maas beschränken, sowohl wegen des augenblicklichen Gebrauchs, damit die Farbe nicht zu schnell trocken werde, als auch wegen der Zukunft, damit die Gemälde nicht nachdunkeln oder wohl gar Risse in der Farbe entstehen. Aus den oben angegebenen Bestandtheilen der beiden Siccatife ergiebt sich, dass es im Ganzen richtiger sein wird, das Siccatif de Courtray bei den Untermalungen zu gebrauchen, das Siccatif de Harlem nur bei der Uebermalung und dem Fertigmachen.

In gewisser Beziehung sind zu den Trockenmitteln auch die verschiedenen Arten von Malbutter und namentlich Roberson's Medium zu rechnen, die meist aus Harzen und trocknenden Oelen hergestellt werden. Ihre Wirkung ist, in Bezug des Trocknens, bei weitem nicht so stark, wie die der vorher besprochenen Trockenmittel. Man gebraucht sie eben sowohl zum Anwischen von Untermalungen und mischt sie auch unmittelbar

unter die Farbe, wenn man entweder dünn malen oder den Process des Trocknens in etwas beschleunigen will. Sie geben der Farbe eine gewisse Geschmeidigkeit für die Behandlung und erhöhen auch den Reiz aller Farben nach der Seite der Durchsichtigkeit, für den Augenblick wenigstens. Aber für die Erhaltung der Gemälde sind sie alle in verschiedenen Beziehungen schädlich, wenn ihr Gebrauch beim Anwischen der Untermalung und in die Farbe genommen nicht auf das allergeringste Maas gesetzt war. Beim Anwischen darf nicht mehr davon auf der Malerei bleiben als dass man eben fühlen kann, die Farbe sei nicht ganz trocken. Den Ueberschuss reibt man besser mit Seidenpapier ab. Man muss festhalten, dass so wenig wie möglich davon zu nehmen ist. Dies ist vorzugsweise den Anfängern einzuschärfen, die es besonders zu lieben scheinen, die Geheimnisse der Technik durch den Gebrauch solcher Mittel sich erschliessen zu wollen. Der Gebrauch der reinen Oelfarbe, so einfach wie möglich, ist für immer das beste und richtigste.

Sechste Lection.

Mittel, das Mohnöl zu bleichen, es fast so klar wie Wasser, und dadurch trocknender, wenn auch zäher zu machen [1]).

Man bedient sich dieses Mohnöls beim Retouchiren mit Erfolg. Um es zu bereiten nehme man eine oder mehrere weisse Glasflaschen nach Verhältniss der Quantität des Oels, das man bleichen will; es muss aber weisses Glas sein, um die Fortschritte der Operation durch das Glas deutlich zu erkennen. Man giesse einen Theil Mohnöl, so frisch als man es bekommen kann, in die Flaschen; älter als zwei, höchstens vier Monate darf es nicht sein. Ueber dieses Oel giesse man zwei Theile reines und filtrirtes Wasser. Man berechne das Verhältniss des Oels und Wassers dergestalt, dass einige Zoll darüber leer bleiben, damit man die Mischung von Zeit zu Zeit umschütteln kann. Diese Flüssigkeit rüttele und schüttele man so stark wie möglich, so wie man eine Flasche ausspült, setze aber während des Schüttelns einen Pfropf auf. Nachher nehme man den Pfropf wieder ab und lasse sie ruhig stehen, mache jedoch eine Art von Decke darüber von starkem Papier, das mit Stecknadeln stark durchlöchert ist, und setze die Flasche der Luft, dem Tageslicht und besonders der Sonne aus. Alle zwei oder drei Stunden wird die Mischung wieder einmal geschüttelt, besonders in den ersten sechs oder acht Tagen. Das Oel schwimmt

---

1) Viele Maler brauchen auch Nussöl, wenn es frisch, hell und nicht warm gepresst ist. Es ist ebenfalls gut und trocknet auch schnell.

bald oben, aber das Wasser wäscht und reinigt es, und trennt davon alle schleimigen Theile, die es trüben und das schnelle Trocknen verhindern. Diese schleimige Substanz trennt sich nach und nach in einigen ruhigen Stunden, und setzt sich zwischen Wasser und Oel in der Gestalt einer molkigen und weisslichen Masse, die man täglich wenigstens einmal wegnehmen muss. Dies muss mit Geschicklichkeit vermittelst eines kleinen reinlichen Quirls von weissem Holze geschehen. Man schüttet das Oel in eine andere Flasche, worin sich schon neues frisches und filtrirtes Wasser befindet, und wiederholt dies alle zwei oder drei Tage in dem ersten Monat der Operation. In der schönen Jahreszeit glückt die Sache besser und geschwinder, weil das helle Tageslicht und besonders die Sonne zur Läuterung und Abklärung der Flüssigkeiten mächtig wirken. Zwei oder drei Monate hindurch schüttelt man die Flasche täglich mehrmals, und je öfter, desto besser; je mehr man auf diese Art das Oel wäscht, desto mehr wird es an Weisse, Schönheit und Fähigkeit zu trocknen gewinnen.

Wenn man zwischen dem Wasser und Oel keine Unreinigkeiten mehr sieht, so lässt man die Mischung in Ruhe ohne weiteres Schütteln; aber allezeit muss man sie an die Luft und in den Schatten stellen, mit einem Deckel von durchlöchertem Papier, um die Einwirkung der Luft zu befördern, ohne dass der Staub eindringen kann. Man stellt es nicht mehr an die Sonne, weil zu befürchten ist, das Oel möchte zu zäh werden. Das Wasser, welches sich unter dem Oel befindet, verdirbt nicht, indem das darüber schwimmende Oel es gegen die Luft abschliesst, und eben dieses Wasser verhindert, dass das Oel nicht trocknet und zu dick wird.

Das nach der eben angegebenen Methode gebleichte Oel enthält keinen fremdartigen Körper und das Wasser, auf welchem es schwimmt, erhält es in einem hinreichend flüssigen Zustande, dass es ohne Mühe gebraucht werden kann.

Ein anderes weisses Oel.

Auch auf folgende Art wird ein ziemlich weisses und gut trocknendes Oel verfertigt. Man thut ungefähr ein halbes Pfund

frisch gepresstes Nussöl, das nicht am Feuer, sondern einfach kalt gepresst worden ist, in ein Glas und lässt es eine Stunde im Marienbade, d. h. in siedendem Wasser kochen. So verdickt, trocknet es sehr gut; aber es ist nicht so rein und weiss, als das im Wasser gewaschene Oel. Indessen kann man es sehr schnell zubereiten und sich dessen im Nothfall bedienen. Es ist übrigens bei Retouchirung grosser Gemälde sehr gut zu gebrauchen, weil bei diesen eine kleine, in den übermalten Stellen zurückgebliebene Nüance nicht bemerkbar ist, da man grosse Werke nur aus der Entfernung betrachtet.

Gebrauch des weissen Oels.

Es kommt oft vor, dass man einige kleine Theile in einem Gemälde, das sonst fertig ist, retouchiren muss, und zwar vielleicht im Fleisch, in der Wäsche, in den Lüften oder anderen zarten Parthieen, die im stärksten Lichte sind und eine grosse Reinheit des Tons erfordern. Um nun den Ton oder die Färbung dieser Parthieen abzuändern, kann man gewöhnliches Oel zum Anwischen derselben nicht gebrauchen, weil leicht Flecke entstehen, wenn man stellenweis übermalt, und doch ist es auch bedenklich, wenn man, um diesen Uebelstand zu vermeiden, Alles übermalen will; das heisst, nicht allein die kleine Stelle, die man für fehlerhaft hält, sondern auch Alles was dazu gehört. Dadurch wird der Künstler genöthigt, vielleicht also einen ganzen Kopf, einen ganzen Arm u. dgl. zu übermalen, und geräth dabei oft in Gefahr, eine Sache zu verderben, mit welcher er im Ganzen zufrieden sein konnte, und dies wegen einer geringen, vielleicht nicht einmal wesentlichen Correctur.

Das hier empfohlene Mittel hat sich allezeit bewährt. Niemals, selbst nach mehreren Jahren, ist auf irgend einer einzeln übermalten Parthie der geringste Fleck zu bemerken gewesen, obgleich sich die Stellen häufig in den brillantesten und lichtesten Parthieen des Fleisches und der Wäsche befanden.

Man nehme einen sehr kleinen Tropfen weisses Oel und breite ihn sanft mit den Fingerspitzen auf der Stelle aus, die man retouchiren will, so, dass auf dem Gemälde, welches sehr trocken sein muss, nur so wenig als möglich zurückbleibt, nur so viel, als nöthig ist, um nicht trocken zu übermalen. Das Ueberflüssige

trocknet man sanft mit einem Stückchen Seidenpapier ab, nicht aber mit Leinwand, die auf der beölten Parthie Fäserchen zurücklassen könnte.

Auf diese leicht geölte Vorbereitung kann man die beabsichtigte Veränderung, sei es im Ton der Farbe, oder in der Form vornehmen, und dieses wird eben so leicht geschehen können, als wenn die darunter befindliche Farbe noch ganz frisch wäre.

Man kann den Farbenton ohne die geringste Schwierigkeit stimmen, allein man muss sich bemühen, die Farbe rings nach den Endigungen der Retouche zu dünner werden und sich allmälig verlieren zu lassen, so dass fast gar keine Farbe an den Rändern ist, wo die trocknen Theile des Gemäldes angrenzen. Niemals bediene man sich des gewöhnlichen Trockenöls, um Fleisch zu retouchiren, selbst in den Schatten nicht, aber am allerwenigsten in den hellen Parthieen, jedoch nicht allein im Fleisch, sondern auch in andern lichten Gegenständen, sie seien, was sie wollen; denn man würde gar bald das Nachdunkeln der retouchirten Parthie gewahr werden.

Nur in vollkommen dunkeln Stellen, die fast niemals zu dunkel sein können, wie z. B. die starken Schatten einer schwarzen, dunkelblauen oder braunen Kleidung, ein Paar Drucker in den Haaren, wenn sie sehr dunkel sind, die Pupille des Auges etc., darf man gewöhnliches Trockenöl gebrauchen.

Das gebleichte Oel lässt sich nicht so angenehm behandeln, als das gewöhnliche Mohnöl; es ist immer etwas zähe, wenn auch nicht in zu hohem Grade, sobald man nur die Farbe damit nicht anmacht, und es blos dazu gebraucht, um die Leinwand damit anzufeuchten und geschmeidiger zu machen, wie eben beschrieben ist.

Dieses Mittel ist allen Salben, welche unter dem Namen der Malbutter bekannt sind, weit vorzuziehen, denn diese enthält viel oder wenig Bleizucker, der immer sehr schädlich ist.

Das Spiek- oder Lavendel-Oel, deren sich einige Künstler auch zu dergleichen Retouchen bedienen und die beide sich leicht verflüchtigen, sind zu verwerfen. Diese Oele verdunsten und trocknen zu geschwind, so dass der Künstler nicht Zeit behält, seine Arbeit gut zu vollenden; besonders aber sind sie zu verwerfen, weil sie dennoch mit der Zeit schwarz werden, wie Terpentin. Indessen

kann man diese Oele mit Nutzen gebrauchen, um mit der Spitze eines feinen Pinsels zarte und saubere Striche zu machen, wie an dem Tauwerk der Schiffe und ähnlichen Gegenständen.

Das gebleichte Oel darf nur in dem Augenblick, wo man es gebrauchen will, herausgenommen werden. Wenn man zu viel davon über dem Wasser abhebt, worauf es sich flüssig und frisch erhält, so lässt es sich schlecht malen, weil es sehr bald zu zäh wird. Man muss sich auch während der Correctur und nach geschener Anfeuchtung mit dem Oel beeilen, und nicht eher aufhören, als bis man vollständig fertig ist.

Lucanus Retouchirfirniss und der Copaivabalsam.

Beide dienen, wie das gebleichte Mohnöl, dazu, um die Stellen, welche man retouchiren will, anzuwischen.

Der Lucanus Retouchirfirniss besteht aus Dammarharz und Mohnölfirniss, welcher eben dies gebleichte und dick gewordene, schnell trocknende Mohnöl ist. Man reibt damit die Stellen, welche man übergehen will in derselben Weise, wie beim gebleichten Mohnöl angegeben ist, so dünn wie möglich an, aber man vertreibt ihn noch ein klein wenig über die Grenzen des Stückes, welches man retouchiren will. Diese Anreibung ermöglicht dann einen recht dünnen Auftrag der Farben, wenn man dies wünscht, sie erleichtert die Verbindung mit den angrenzenden Parthieen und bringt dann auch noch den Vortheil, dass die übergangenen Parthieen weniger leicht einschlagen, d. h. blind in der Farbe erscheinen. Dieser Firniss ist ein gutes und unschädliches Mittel, aber man beachte wohl, dass er so dünn wie möglich aufgetragen werden muss.

Der Copaivabalsam ist eigentlich ein natürlicher, langsam trocknender Harzfirniss, der aus ziemlich gleichen Theilen ätherischen Oels und Harz besteht. Die dünnflüssigere Sorte desselben (Para) besteht aus fast gleichen Theilen Harz und ätherischem Oel, die dickflüssigere (Maracaibo) enthält mehr Harz und weniger ätherisches Oel [1]). Es ist eine besondere Eigen-

1) Wer sich weiter hierüber unterrichten will, sehe in Max von Pettenkofer: Ueber Oelfarbe, S. 27.

thümlichkeit des Copaivabalsams, dass seine ätherischen Oele sehr langsam und schwer verdunsten, während sonst bei den ätherischen Oelen, dem Terpentin etc. das Entgegengesetzte der Fall ist. Der Gebrauch dieses Copaivabalsams ist für die Oelmalerei ganz unschädlich und von allen Verdünnungs- und Anreibemitteln das vorzüglichste und am meisten anzurathende. Er macht die Farben weder nachdunkeln noch reissen und das Anwischen der Malerei mit demselben ist, sowohl für eine Uebermalung, wie auch für eine Retouche oder Lasur gleich gut. Auch ihn gebraucht man nur so dünn aufgerieben, dass die betreffenden Stellen nur eben nicht trocken sind, dabei ist zu beachten, dass er langsamer trocknet und desshalb muss zu schwer trocknenden Farben eher etwas mehr Trockenfirniss genommen werden, als sonst wohl.

Der Copaivabalsam ist auch der wesentliche Bestandtheil einer Anzahl von Mitteln, die von vielen Malern bei Uebermalungen und zumal bei Retouchen und Lasuren mit dem Pinsel in sehr geringer Quantität zu den Farben hinzugesetzt werden, um diese geschmeidiger zu machen und ihnen, selbst dicker aufgetragen, einen stärkeren Glanz und eine erhöhte Durchsichtigkeit zu geben, oder mit welchem die Untermalung dünn angerieben wird, wodurch dann allen darauf getragenen Farben ein ziemlich gleichmässiger Theil des Mittels zugeht. Dergleichen Mittel giebt es in grosser Anzahl, unschädlich und für bereits vorgeschrittene Künstler, welche schon im Stande sind, ihnen vorschwebende Farbenwirkungen zur Erscheinung zu bringen, wohl zu empfehlen sind:

Copaivabalsam und Wachs. 3 Theile Capaivabalsam und 1 Theil weisses Wachs zusammengeschmolzen, wenn das Mittel mehr Consistenz haben soll, 5 Theile Copaivabalsam und 1 Theil Wachs desgl., wenn es etwas flüssiger sein soll. In ersterem Falle mit dem Spachtel zu den Farben gemischt, natürlich in sehr geringer Quantität, macht es die Behandlung der Farben, namentlich der durchsichtigen angenehmer und leichter bei stärkerem Auftrag und kann allen Farben einen gewissen milden Schmelz verleihen.

Eine andere Verwendung derselben Ingredienzien ist, zu

14 Gewichtstheilen (z. B. 140 Gramm) Copaivabalsam, 1 Gewichtstheil (10 Gramm) weisses Wachs zu nehmen, welches vorher in 5 Gewichtstheilen (50 Gramm) rectificirtem Terpentin aufgelöst ist. Man löst erst das in kleine Stückchen geschnittene Wachs in dem Terpentin auf, welcher Process durch häufiges Umschütteln sehr befördert werden kann. Sind keine schwimmende Stückchen Wachs mehr zu bemerken, so vollendet man die Verschmelzung durch Erwärmung in der Sonne oder im Ofen. Die noch warme Auflösung schüttet man mit dem Copaivabalsam zusammen durch ein dünnes Tuch, durch welches dann noch alle die kleinen Stückchen Wachs, die nicht ganz aufgelöst sind, zurückgehalten werden. Ein ganz geringer Zusatz hiervon zur Farbe vermag allerdings derselben einen gewissen Reiz und Glanz zu geben, den sie sonst nicht in dem Maasse hat.

Anfängern ist der Gebrauch aller solcher Mittel entschieden abzurathen, da sie nicht Maas halten, und weil ihre ganze angestrengte Aufmerksamkeit auf die unumgänglich nothwendigsten Bedingungen, um ein gutes Werk herzustellen, gerichtet sein muss.

Siebente Lection.

Verfahren, die rohen Farben zu schlemmen.

Die Kaufleute oder Farbenfabrikanten schlemmen die Farben in grossen hölzernen Kasten oder Fässern, in welche Centner hineingehen. In verschiedener Höhe werden zwei Hähne angebracht zum Ablauf des oberen Wassers, auf welchem alle leichten Körper schwimmen, ein anderer, viel niedrigerer, dient zur Absonderung der guten Farbe von dem Bodensatz, der mit Steinen und anderen schweren Körpern angefüllt ist. Da hier nicht von Leitung einer Fabrik die Rede ist, sondern von dem Schlemmen der nöthigen Farben zum Gebrauch für eine einzelne Person, so gegenügt Folgendes.

Wenn man Ocker kauft, besonders lichten gelben und rothen, welcher viele Steine und Unreinigkeiten enthält, so ist es unerlässlich, dass er vor dem Reiben geschlemmt werde, denn sonst würde die Farbe nicht allein schmutzig werden, er würde auch wegen der vielen darin befindlichen Sand- und Kieselsteine schwer zu reiben sein. Man wähle nur solche Ocker, die sehr rein, ohne Steinadern und schön gelb oder roth sind. Unter hellrothem Ocker verstcht man den gebrannten hellen Ocker. Der dunkle rothe Ocker odcr das Rothbraun ist ein in einem eisernen Tiegel bei offenem Feuer gebrannter Mittel- oder Dunkel-Ockcr.

Man nehme ein starkes Rollholz von zwei bis drei Zoll im Durchmesser und ungefähr achtzehn bis zwanzig Zoll Länge. Das Packet mit dem Ocker, in starkes Papier eingewickelt, wird auf einen Tisch gelegt, mit einigen Schlägen in Stücke geschlagen,

alsdann stark gequetscht, indem man das Rollholz hin und her bewegt, bis der Ocker zu einem groben Pulver, etwa wie Sand, zermalmt ist, nun wird die Papierhülle abgenommen und ein Theil von diesem Pulver auf dem Reibstein ausgebreitet, ein Viertel, die Hälfte mehr oder weniger, je nachdem man viel oder wenig zerstossen hat und die Grösse des Reibsteins es gestattet. Auf einen Stein von vier Quadratfuss nicht mehr als ein Viertel Pfund auf einmal. Ist dieses Pulver etwas ausgebreitet, so nimmt man statt des hölzernen Rollholzes, das man vorher gebraucht, eine gewöhnliche Glasflasche, die man über die Farbe rollt, um sie in ein feineres Pulver zu verwandeln. Man nehme sich aber in Acht, nicht zu stark darauf zu drücken, um auf den harten und spitzigen Steinen nicht das Glas zu zerbrechen, oder wohl gar die Steine mit der guten Farbe zugleich zu zerquetschen. Findet man während dieser ersten Vorbereitungen hier und da kleine Steinchen, so nehme man sie gleich heraus, weil zu besorgen ist, dass die Flasche, welche von schwarzgrünem Glas und cylindrischer oder ähnlicher Form sein muss, leicht dadurch zerbrechen könnte.

Hierauf nehme man drei grosse ordinäre aber glasirte Schüsseln mit einer Schnauze oder Tülle, um das Wasser ablaufen zu lassen. Sie müssen achtzehn bis zwanzig Zoll im Durchmesser und ungefähr sechs Zoll Tiefe haben, auch ganz neu und niemals gebraucht sein, am wenigsten zu fettigen Sachen. In die grösste von den dreien schütte man den pulverisirten Ocker und Quellwasser darauf bis einen Zoll hoch vom Rande. Mit einem kleinen reinlichen Stocke rührt man etwa eine Minute lang die ganze Farbenmasse durcheinander, um alle oben schwimmenden Körper abzusondern, und lässt dann die Farbe ruhig stehen, bis sie sich ganz gesetzt hat und das darüber stehende Wasser hell erscheint, alsdann giesst man dieses mit allen darauf schwimmenden Unreinigkeiten behutsam ab, jedoch ohne die Farbe mit laufen zu lassen, denn gerade die oberste ist die beste. Es ist sehr leicht, dies mit einiger Aufmerksamkeit zu bewirken, denn es ist nicht nöthig, alles Wasser davon ablaufen zu lassen, da alle oben schwimmenden Körper, wie Stroh, Holz, Haare etc. leicht mit dem ersten Wasser von selbst abfliessen. Wird man noch zu

grosse Stücke Ocker gewahr, so zerquetsche man sie in der Schüssel mit dem Ende des Rollholzes. Dieses erste Schlemmen wiederholt man zwei bis drei Mal, bis die Oberfläche des Wassers hell und klar bleibt, welches nach acht bis zwölf Minuten der Fall sein wird. Hierauf rührt man die Farbe von Neuem sehr stark und lebhaft um, aber mit genügend viel Wasser, das bis ungefähr einen Zoll weit vom Rande gehen muss. Während alle Farbe im Wasser gleichsam schwebend ist, giesst man sie in die zweite Schüssel, ohne diesmal länger als eine Viertel Minute zu warten, und lässt alle Farbe ablaufen, ausgenommen den Satz, welcher das Gröbste nebst den Steinen, die sich auf den Boden des Gefässes gesetzt haben, enthält. In die erste Schüssel schüttet man frisches Wasser, rührt den Bodensatz von Neuem, und giesst das Wasser, ehe es sich abklärt, in die dritte Schüssel, jedoch mit Vorsicht, damit nicht die kleinen Steine am Boden mit der guten Farbe zugleich abfliessen. Hierauf giesst man das Wasser, welches indess hell geworden, von der zweiten Schüssel, ohne die Farbe mitzunehmen, auf den alten Satz der ersten ab, und endlich wiederholt man vier bis fünf Mal nach und nach diese Operation, bis man auf dem Boden der ersten Schüssel blos ein grobes Sediment von Sand und Steinen sieht. Indessen muss man diese Operation nicht zu weit treiben, denn die Farbe ist wohlfeil genug, so dass es nicht der Mühe lohnt, Alles zu sammeln, noch dazu auf die Gefahr hin, Alles zu verderben; deshalb werfe man das, was von keiner Bedeutung zu sein scheint, ganz fort.

Dann, bis aller Ocker sich gesetzt hat und das darüber stehende Wasser so klar wie von der Quelle ist, lässt man die Schüsseln ruhig stehen. Nachdem man zunächst den steinigten Bodensatz weggeworfen und die Schüsseln äusserst sorgfältig ausgewaschen, giesst man in diese erste reine leere Schüssel alle gute Farbe. Wenn diese aber nicht gross genug sein würde, um das Wasser von den beiden anderen aufzunehmen, so sorge man dafür, dass ein grosser Theil, ohne Farbe zu verlieren, abgegossen werde, bis man sieht, dass die erste Schüssel das Ganze fassen kann, dann rührt man die beiden anderen nach einander wieder um und mischt das Ganze in der ersten Schüssel zusammen.

Alle Farbe mit dem Wasser wird nun mit dem kleinen Stocke nochmals umgerührt, damit die wenigen noch etwa übrig gebliebenen kleinen Steinchen sich zu Boden setzen, alsdann lässt man das Ganze sich so lange setzen, bis das Wasser wieder vollkommen klar wird.

Hierauf giesst man alles Wasser, aber sehr behutsam, ab, und hält sogleich still, wenn man auf den Punkt kommt, wo die Oberfläche der feinsten Farbe mit dem Wasser fortschwimmen will. Nun lässt man das Gefäss ein wenig ruhen und pumpt mit einer kleinen Spritze das noch übrig gebliebene klare Wasser behutsam ab, jedoch ohne es auf das Aeusserste zu treiben, und bringt diese Operation mit dem Heber ganz zu Ende.

Ist dieses geschehen, so ist die Farbe sehr gut geschlemmt, und darf nicht mehr in Bewegung gesetzt werden. Jetzt lässt man die Farbe an der Sonne oder an einem warmen Ofen, gegen Staub verwahrt, trocken werden. Wenn sie keine Feuchtigkeit mehr enthält, so wird sie Risse bekommen und bersten, wie fettes Erdreich im Sommer.

Man hebt nun vorsichtig den Ocker ab, ohne die verschiedenen Stücke zu zerbrechen, die durch das Austrocknen gesprungen und zerrissen sind, und schabt das Unterste mit einem Messer ab, um noch die kleinen sehr feinen Steinchen, die wegen ihrer specifischen Schwere zuerst auf den Grund fallen mussten, abzunehmen und wegzuwerfen.

Wenn diese Arbeiten, die nicht viel Zeit wegnehmen, beendigt sind, so ist die Farbe rein und zum Abreiben fertig. Man verwahrt sie, wenn dieselbe vollkommen ausgetrocknet ist, in einer Büchse oder einer Flasche, und nimmt davon nach Massgabe des Bedarfs zum Reiben. Vor dem Anreiben mit Oel reibt man die Farbe zuvor mit Wasser ab, sie wird besser und reibt sich geschwinder. Es versteht sich, dass die Farbe, nachdem sie mit Wasser abgerieben ist, nicht eher mit Oel gerieben werden kann, als nachdem sie in Plätzchen gut ausgetrocknet ist. Zur Aufbewahrung dient dann ein Kästchen oder noch besser eine zugepfropfte Flasche.

Auf diese Art schlemmt man die Ocker und alle Erdfarben,

welche Unreinigkeiten oder Steine mit sich führen, aber besonders den hellgelben Nr. 4 und den hellrothen Nr. 7.

Der dunkle Ocker Nr. 5 und der braunrothe Nr. 8 sind selten unrein, allein dessenungeachtet kann ihnen das Schlemmen nicht schaden.

Die Terra di Siena, die Kölner und Kasseler Erde können sehr gut gerieben werden, ohne vorher geschlemmt zu sein. Sie bedürfen dessen fast niemals, man muss jedoch nachsehen, ob sie fremde Theile mit sich führen.

Unsere Aufmerksamkeit beschränkt sich also nur auf diese geringe Anzahl Farben. Die übrigen sind gemeiniglich sehr rein, besonders Lack-, Zinnober- und alle blauen, sowie auch die schwarzen Farben. Das Neapelgelb ist oft mit Unreinigkeiten vermischt. Man untersuche es genau und schlemme es, wenn es nöthig ist, sonst reinige man es nur wie oben S. 14 angegeben ist.

Ueber die Wahl der Ocker ist schon vorher bemerkt, dass die Ocker von rein gelber oder rother Farbe im Bruch lebhaft gefärbt, zu empfehlen sind; die, welche von schlechter und grauer Färbung und zu steinig erscheinen, muss man verwerfen; die besten sind sanft und seifenartig anzufühlen. Die beiden anderen Ocker, der dunkle und braunrothe, werden nicht in Broden sondern als Pulver verkauft, doch wählt man die von frischer und reiner Färbung.

Es giebt einige hellgelbe Ocker, die etwas in's Goldgelbe fallen. Diese wähle man zum Malen des Fleisches, für die Lüfte und zu allen warmen Tönen. Es giebt andere, deren Gelb in's Grünliche geht, diese sind für Grün und alle grünlichen Mischungen anwendbar. Wenn man aber nur eine von diesen Farben haben kann, so sind die goldgelben den grünlichen weit vorzuziehen, denn den ersteren kann man allezeit die grünliche Färbung geben, wogegen es unmöglich sein würde, ein frisches und goldiges Gelb hervorzubringen, wenn es nicht von Natur so ist. Man findet jetzt überall zwei Sorten lichten Ocker Nr. 1 und 2. Ersterer ist durchsichtigerer Natur und reiner gelb als Nr. 2, der körperlicher meist auch etwas dunkler und in der Farbe

goldgelber, d. h. also röthlicher in der Mischung mit Weiss als Nr. 1 erscheint.

Man verkauft auch braune umbrafarbige Ocker; auf diese verlasse man sich nicht, sie sind allezeit unzuverlässig, weil sie pechhaltig sind und daher nachschwärzen. Die Umbrafarben selbst aber soll man gar nicht gebrauchen.

Achte Lection.

Von den nothwendigen Instrumenten zum Farbenreiben.

Man muss zwei Reibsteine, zwei Läufer und zwei Spachtel, einen grossen und einen kleinen haben. (Man sehe die erste und zweite Kupfertafel, auf welchen diese Dinge mit ihren Formen, Proportionen und Zurichtungen dargestellt sind.) Ueberdies ist ein wohlbefestigter Tisch erforderlich, welcher den starken Bewegungen beim Reiben Widerstand leistet.

Von dem grossen Reibsteine.

Je grösser der Stein, mit desto grösserer Leichtigkeit kann der Farbenreiber seine Arbeit beschleunigen; allein es giebt vernünftige Grenzen, bei welchen man stehen bleiben muss. Vier Quadratfuss, nämlich zwei Fuss auf jeder Seite, ist für den Gebrauch eines Künstlers wohl die beste Grösse. Da aber harte, hierzu geeignete Steine, wie Porphyr, Achat etc., sehr selten und theuer sind, so kann man an ihrer Stelle Glastafeln nehmen, von vier, fünf, sechs und mehr Linien Dicke.

Das Glas ist viel härter, als der grösste Theil der gewöhnlichen Steine, welche die Farbenreiber gebrauchen, und wenn auch durch langen Gebrauch sich Theilchen abnutzen, so wird die Menge so unbeträchtlich sein, dass sie kaum einer Erwähnung verdient. Ausserdem hat Glas, in ganz feines Pulver verwandelt, weder Farbe noch Consistenz; es ist trocken ein weisses, befeuchtet ein durchsichtiges Pulver, das in die Farbe gemischt, selbst in Masse fast gar keinen Schaden thut, es würde nur die

Eigenschaft des Kobalt haben und das Trocknen befördern. Unstreitig sind Steine von rothem Porphyr oder Achat das Allerbeste, und wer dergleichen von ziemlicher Grösse sich anzuschaffen Gelegenheit hat, thut wohl, obgleich der Gebrauch starker Glastafeln nicht im Geringsten nachtheilig ist. Uebrigens sind die Achate und Porphyre von sehr hohem Preis und kosten wenigstens zwanzig oder dreissig Mal mehr, als eine Glastafel von eben der Grösse. Es giebt noch viele andere Steine, die von den Lackirern, selbst von Kaufleuten, die mit Farbe handeln, gebraucht werden; sie sind aber nicht zu empfehlen; dahin gehört ein gewisser Sandstein, der weicher als Glas ist, ein lockeres Korn hat, das sich leicht abnutzt und allezeit die zarten Farben mehr oder weniger schmutzig macht und sich mit ihnen verbindet, alles dieses hat man bei einem dicken Glase nicht zu befürchten. Alle Arten von Marmor, woraus man Tischtafeln und Kamingesimse macht, sind viel weicher als Glas, besonders weisser oder grauweisser Marmor. Schwarze, dunkelgraue, rothe, gelbe und andere Marmorarten nutzen sich beträchtlich ab, wenn man darauf reibt. Man sieht dies bei den gelben Farben und besonders bei dem Neapelgelb; dies wird fast grün. Es giebt Arten von Granit, und auch gewisse Kiesel, die wegen ihrer grossen Härte gut sein würden, allein die ersten haben selten ein gleichmässiges Korn, und die zweiten sind nicht in grossen Tafeln anzutreffen, man muss daher immer auf Porphyr und Glastafeln zurückkommen.

Von der kleinen Glasplatte oder dem kleinen Reibstein.

Diese kleine Glasplatte dient zum Abreiben kleiner Portionen Farbe mit dem kleinen Läufer Nr. 3, ist portatif und wird gebraucht, um mit einigen Umgängen des Läufers pulverisirte Farben, die schon vorher abgerieben sind, anzumachen und zu präpariren, oder solche, bei denen dies nicht nöthig ist, wie Lackfarben, Ultramarin (wenn man sie nicht in Blasen aufbewahrt), Indisch Gelb, das man allezeit in Pulver mit Wasser abgerieben haben muss, der Grünspan etc. Diese kleine Glasplatte und der kleine Läufer Nr. 3 werden also gebraucht, um alle Farben, die man nicht in Blasen aufbewahrt, mit Oel anzureiben, und die man nicht eher damit anmacht, als in dem Augenblick

selbst, wo man sie gebrauchen will, wie auch für den Fall, dass eine Blase fehlt, und man nicht Zeit hat, für die wenige Farbe und in dem Augenblick eine neue Blase anzufertigen. Die beiden Zinnober-Arten brauchen nicht mit dem Läufer, sondern nur mit dem Hornspachtel etwas stark gequetscht und dann damit gerieben zu werden, wie schon anderwärts erwähnt ist. Das kleine Glas braucht nicht so dick als das grosse zu sein, hat man aber zufällig ein solches gefunden, so ist es desto besser. Die kleine Glastafel muss ungefähr einen Quadratfuss gross sein. Es ist gut, zwei dieser Art zu haben, die eine zum Reiben der Farben, die eben genannt worden sind, wenn Morgens die Palette aufgesetzt wird, und die andere, um darauf die Töne und Mischungen zu machen, von denen später die Rede sein wird. Mit diesen zwei nicht theuren Glastafeln vermeidet man den Zeitverlust, welcher durch das fortwährende Reinigen der ersten Tafel zu stets neuem und anderweitigem Gebrauch sonst erforderlich ist. (Man sehe übrigens die Kupfertafel I. und II. für alle Instrumente zum Reiben.)

Zum Reiben auf der kleinen Glasplatte, sowie zum Mischen der Töne für die Palette auf der zweiten, ist ein vollkommen gerader und gut gemachter Tisch, der mit Flanell, dann mit Wachsleinwand überzogen ist, sehr bequem. Man gewinnt dadurch mehrere Vortheile, theils um die Glastafel gerade zu legen, theils auch wegen der Reinlichkeit, denn vom Oel lässt sich das Wachstuch leicht reinigen, und wenn man in Wasser reibt und dabei etwas verschüttet hat, so wischt man es mit einem Schwamm oder Leinwand auf. Wenn man hingegen ohne Unterlage auf der kleinen Glastafel reibt, so verursacht die schleunige Bewegung und der Druck mit dem Läufer, dass das Glas sich hin und her bewegt, wodurch Kraft und Zeit verloren geht. Wenn die Wachsleinwand und der untere Theil des Glases nass gemacht wird, so saugt sich dies gewissermassen am Wachstuch fest, das Wasser füllt alle luftleeren Räume, und macht, dass die Glastafel fest und unbeweglich darauf bleibt. Will man sie leicht wieder losmachen, so muss man vorsichtig eine dünne Messerklinge, oder etwa einen Spachtel, zwischen das Glas und die Wachsleinwand zu bringen suchen.

Von dem grossen Läufer.

(Kupfertafel I. Fig. *A*.)

Der grosse Läufer muss an seiner Basis vier bis fünf Zoll im Durchmesser haben, d. h. an der Stelle, mit welcher gerieben und die Farbe zerquetscht wird. Auch ist es nothwendig, dass er von einer härteren und festeren Materie sei, als das Glas und der Reibstein, weil er weit mehr abgenutzt und angegriffen wird, als diese beiden, am besten also von Porphyr oder Achat. Der harte Biscuit aus der Porzellanfabrik zu Sèvres bei Paris und anderen Fabriken ist ebenfalls von sehr grosser Härte.

Von welchem Material der Läufer auch sei, immer ist erforderlich, 1) dass er unten gut gedreht ist; 2) dass er rings um den unteren Rand eine abgerundete Kante hat; 3) dass die Fläche, mit welcher die Farbe gequetscht und gerieben wird, matt und unpolirt sei, wie die Glasplatten, die zum Reiben und Anmachen der Farben dienen.

Es ist sehr wesentlich, der Farbe Zugang unter den Läufer zu verschaffen, und dieses geschieht, wie schon gesagt, dadurch, dass rings um die Basis des Läufers die scharfe Kante abgeschliffen wird, damit er nicht gerade an dieser Stelle auf der Glasplatte festsitze und die Scheibe, welche reiben soll, nicht an ihrem Rande zu plötzlich aufhöre, denn dadurch würde die Bewegung des Läufers gehindert werden, weil zwischen ihn und die Glasplatte keine Farbe dringen könnte und man gar bald trocken reiben würde. Diese allmälig abgerundete Kante muss nicht sehr breit sein, unvermerkt schwinden, und sich in das Untertheil des Läufers, welches ganz flach und eben sein muss, verlieren; ist daher diese Kante anderthalb Linien breit, so genügt das vollkommen. Die Kante muss rings herum sehr eben sein, besser noch polirt und nicht matt; die Farbe hängt sich fest daran, und wenn die Kante grob geschliffen ist, so hat man viel Mühe, sie wieder von der Farbe frei zu machen.

Um das Untertheil des Läufers zu ebnen, schleift man es mit Schmirgel, wenn der Läufer von hartem Biscuit (Porzellan) ist, der gläserne Läufer hingegen wird mit hartem, sehr gleichförmig durchgesiebtem Sand geschliffen. Man nimmt ein gut zu-

gerichtetes Brett von einem Zoll Stärke; auf diesem breitet man wiederholt eins von diesen Pulvern, mit etwas Oel angefeuchtet, aus und fährt darüber mit dem Läufer stark hin und her, immer bemüht, ihn recht gerade zu halten, als wenn man Farbe reiben wollte, und dieses geschieht so lange, bis man gewiss ist, dass der Läufer gut zugerichtet ist und überall gleich gerade aufsteht. Zu dieser Operation ist ein Brett besser, als irgend etwas Anderes, weil das Holz, welches weicher als der Stein ist, dem harten Pulver verstattet, sich festzusetzen, wodurch sich ein hartes und egales Korn, wie auf einer Feile, bildet. Uebrigens aber wird man selten Läufer von Porzellan oder Glas kaufen, die nicht schon zugerichtet sein sollten. Durch die vorangegangenen Erklärungen wird man in den Stand gesetzt zu erkennen, ob sie gut und brauchbar sind oder nicht.

Von der Form, die man den Handhaben der Läufer geben muss.

Es giebt zweierlei Arten von Formen hierfür. Die eine, welche die einfachste und bei den Anstreichern gebräuchlichste ist, hat die Form eines Kegels (siehe Tafel I, Fig. 2) oder eines Fingerhuts, nur etwas länglicher und oben dünner; das heisst, der abgerundete obere Theil muss nur etwa den halben Durchmesser von der Basis der Handhabe haben. Diese wird oberhalb des Theils, welcher zum Reiben dient, angebracht, indem man nach aussen den vollen Umfang dieses Theiles beibehält, wenn der ganze Läufer nicht aus einem und demselben Stücke besteht. Man sehe die Gestalt der verschiedenen Läufer auf Tafel I. Grobkörnige Einschnitte in den Handhaben lassen sie in den Händen nicht glitschen. Der andere Griff unter Nr. 1 hat die Gestalt einer Krücke, so dass man sich darauf stützt und mit beiden Händen gleichmässig drücken kann. Der Griff von Nr. 2 kann sechs bis sieben Zoll hoch sein, weil man ihn mit beiden Händen von oben nach unten umfasst, indem man das Obertheil aus den Händen hervorstehen lässt; dies hat den Vortheil, dass man den Läufer bei der Führung nicht schwanken lässt. Der in Gestalt der Krücke ist diesem Uebelstand unterworfen, wenn man ihn nicht geschickt führt; dafür kann man mit ihm mehr Kraft

anwenden, als mit Nr. 2, da man nicht allein mit dem Arm, sondern auch mit der ganzen Schwere des oberen Körpers darauf lastet.

Der Läufer von Porphyr oder hartem Biscuit-Porzellan.

Wenn man einen grossen Läufer von Porphyr, oder auch nur von hartem Biscuit erhalten kann, so ist dies das Allerbeste; in diesem Fall ist es nicht nothwendig, dass er unten mit einem Wulst versehen sei, wie sich dieses ganz natürlich bei den gläsernen Läufern vorfindet, es ist vielmehr weit bequemer, wenn er mit seiner Basis senkrecht endet, und der Rand derselben nicht erhaben ist. Die Farbe lässt sich mit dem Spachtel rings um den Läufer viel leichter abheben, wenn die Basis desselben nur rings herum schräg abgekantet oder abgerundet ist.

Da aber der Porphyr ein seltener und kostbarer Stein und besonders hart zu schneiden ist, so macht man gemeiniglich die Läufer nicht aus einem Stück, sondern begnügt sich mit einer guten Basis von Porphyr, die einen Zoll stark ist, welche man so wie die übrigen an einen Griff von hartem Stein und von der Form wie sie eben beschrieben sind, festkittet.

Wie man die Basis eines Läufers an den Handgriff festkittet.

Man bedient sich hierzu eines fetten Kittes oder eines guten Cements von fein pulverisirtem Ziegelstein, mit reinem Bleiweiss gemischt, das Ganze dann mit gekochtem Leinöl oder Trockenfirniss angemacht. Dieser Cement muss fast eben so dick und hart sein, als der Glaserkitt.

Man erwärmt langsam und bei sehr schwachem Feuer beide Stücke, wenn man sich des fetten Cements bedient, den man in einer Casserolle oder in einem eisernen Löffel auf dem Feuer schmelzen lässt. Während der Cement warm ist, fügt man beide Stücke an einander und achtet darauf, dass sie im Mittelpunkt gut anschmelzen, zuletzt wird mit einem warmen, ja ziemlich heissen Messer der überflüssige Cement an dem Rand der Fugen hinweggenommen und geglättet.

Ebenso verfährt man bei dem kalten Cement von Bleiweiss und gestossenem Ziegelstein, nur braucht man dann die Stücke nicht warm zu machen, nur muss man sie dann drei oder vier Tage ruhen lassen, bis der Cement sich erhärtet hat.

Bei keinem Läufer muss der rundliche Rand an der Basis, der sich unten ganz in den Läufer verliert, vergessen sein, denn diese Abrundung verschafft der Farbe Zutritt zwischen Läufer und Reibstein.

Wenn man sich auch der schon ganz fertigen Farben in Blasen oder Tüben bedient, so ist es doch allezeit nothwendig, eine kleine Glasplatte und einen kleinen Läufer zu haben, denn man muss sich doch öfters einige Farben zubereiten, die in besonderer Weise gebraucht werden.

Verfahren, die Farben mit Wasser abzureiben.

Um so bequem und gleichförmig als möglich zu reiben, muss man nur eine kleine Quantität auf einmal auf den Stein bringen; denn ausserdem, dass ein grosser Haufe hinderlich ist, bleiben auch allezeit einige Theile weniger gut gerieben, als die anderen, und diese Ungleichheit wird beim Malen ein Hinderniss. Auf einen Stein oder eine Glasplatte von vier Quadratfuss bringe man nur eine Quantität Farbe von der Grösse einer Nuss, wenn man in Oel, und etwas mehr, wenn man in Wasser reibt.

Man irrt sich, wenn man glaubt, die Arbeit zu beschleunigen, wenn man eine viel grössere Quantität auf einmal dazu nimmt, die Farbe würde von allen Seiten an den Rand der Glasplatte und rings um den Läufer fliessen, so dass man beständig den Spachtel brauchen müsste, um sie wieder darunter zurückzubringen und sonst würde sie doch gar nicht gerieben werden. Damit würde man aber viel Zeit verlieren, und durch den häufigen Gebrauch des Spachtels die Farbe verunreinigen.

Eine gar zu kleine Dosis von Farbe hat aber auch den Nachtheil, die Farbe, besonders mit Wasser, schmutzig zu machen; weil der Läufer dem Glase zu nahe kommt, und da er nicht genug Materie hat, um sanft darüber wegzugleiten und zu laufen, so schleift und verdirbt er die Farbe. Ueberhaupt kommt Alles auf die Oberfläche an, die zu durchlaufen ist. Die Quantität der

Farbe muss dem Umfang des Steins und Läufers angemessen sein, und wenn man in Wasser reibt, so muss man weder zu viel noch zu wenig Wasser nehmen, man muss die Farbe in der Consistenz eines dicken Rahms erhalten. Sieht man, dass sie zu dick wird, so setzt man etwas Wasser hinzu, aber nicht zu viel auf einmal.

Von der Bewegung, welche man bei dem Reiben in Wasser dem Läufer geben muss.

Der Läufer muss so geführt werden, dass alle Farbe in der Mitte des Steins zusammenbleibt, daher lasse man ihn ganz rundum laufen, und nicht, wie bei dem Reiben in Oel, bald herauf und herunter, sondern man beschreibe immer Kreise, die in einander greifen, als wenn man um den Stein eine breite Einfassung mit Ausnahme der vier Ecken machen wollte. Man fängt rechts an, und führt die Kreise gleichförmig im Zirkel rechts weiter, ohne sehr stark aufzudrücken, damit die Farbe unter den Läufer fliessen kann. Zieht man den Läufer gegen sich zurück, um zur Linken die andere Hälfte des Kreises zu vollenden, so drückt man stark auf und macht die Bewegung des Läufers geschwinder. Man drückt etwas weniger stark, wenn man ihn nach oben bewegt, als wieder zurück von der Linken zur Rechten. Ist der erste Kreis beschrieben, so fängt man einen zweiten an, indem man immer um die Hälfte des Durchmessers des Läufers einrückt, und so fort, bis man den ganzen Stein übergangen, ohne auf die Mitte gekommen zu sein, wo man einen unberührten Raum lässt, der etwa so gross ist, als die Oberfläche der Basis des Läufers. (Man sehe die punktirte Zeichnung Kupfertafel II, auf welcher diese Bewegung darzustellen versucht ist, nur ist etwas zu viel leerer Raum in der Mitte gelassen.)

Diese Art der Bewegung hat einen doppelten Vortheil: sie sammelt fast alle Farbe im Mittelpunkt und verstattet bei jeder halben Tour des Läufers die Kräfte zu erneuern; denn wenn man gleichförmig stark und in fortlaufender Bewegung aufdrücken wollte, so würde man diese Anstrengung nicht lange aushalten. Rechts aufwärts stossend, drückt man nur mit der Schwere des Armes, im Zurückziehen dagegen kann man leicht stark aufdrücken. Man hat mehr Kraft bei dem Anziehen, als bei dem Abstossen

des Läufers. Auf diese Art macht man fünf oder sechs Touren auf dem Stein, mit Uebergehung der Ecken, und lässt den Läufer in einem grossen Zirkel, der in dem Viereck der Glastafel beschrieben wäre, in Kreisen umherlaufen.

Wenn fast alle Farbe sich im Mittelpunkt befindet, so hebt man den Läufer vom Glase, indem man ihn seitwärts biegt und dadurch nach und nach, aber mit einiger Kraft die eine Seite hebt; hierdurch wird Luft zwischen der Farbe und dem Läufer eindringen, der sich nun ohne Schwierigkeit abheben lässt; wollte man dagegen senkrecht und auf einmal den Läufer abheben, so würde man eher den Stein mit sammt dem Tisch in die Höhe heben, als den Läufer losreissen, so fest hängt er an dem Glase. Nachdem dieses geschehen, hält man den Läufer in dieser schiefen Lage auf dem Glase, also blos mit der abgestumpften Kante, und dreht in dieser schiefen Lage den Läufer von einer Seite zur anderen um sich selbst, um die an den Rändern angesetzte Farbe abzustreifen. Man wählt dazu eine von Farbe reine Stelle der Platte, was auf dem ganzen Rande rings um dieselbe herum der Fall sein wird, weil die ganze Masse in der Mitte angehäuft ist, wenn der Läufer auf die vorhin beschriebene Art kreisförmig geführt wurde. Bei Reinigung der Ränder des Läufers muss man allmälig die Stelle wechseln, indem man ihn immer näher an sich zieht, damit das, was schon abgesetzt ist, sich nicht von Neuem anlegen kann.

Nachher nimmt man mit dem Spachtel die Farbe ab, die sich oberhalb der Kante desselben angehängt hat, damit nicht das Geringste übrig bleibe, was weniger gerieben ist, für diese letzte Operation setzt man den Läufer wieder auf seine Basis, auf einer reinen Stelle der Platte, und dreht ihn um sich selbst herum, indem man den Spachtel so gegen die Basis hält, wie ein Drechsler den scharfen Meissel gegen den Gegenstand, den er drehen will. So wird der Läufer auf den Seiten von der anklebenden Farbe befreit und so ist auch die ganze Masse der Farbe im Mittelpunkt des Glases beisammen, und alles dieses in einer Minute; den Läufer setzt man wieder in den Mittelpunkt der Farbe, und breitet sie ein wenig auseinander; hierauf beschreibt man wieder Cirkel, wie zuvor, indem man stärker beim Zurückziehen drückt,

als im Vorwärtsstossen, und so immer weiter. Die Farbe unterhält man beständig ungefähr in eben dem Grade der Flüssigkeit, wie etwa starker Rahm, ausgenommen, wenn die Farbe hinlänglich gerieben zu sein scheint. Alsdann thut man kein Wasser mehr hinzu, sondern reibt so lange, bis die Farbe so dick wird, dass man sie wie Pomade aufheben kann. Dann wird sie mit dem Spachtel zusammengehäuft, auf Papier in Häufchen gelegt, und an der Sonne oder am Ofen, gegen Staub gesichert, getrocknet.

Woran man erkennt, ob die Farbe genug gerieben.

Ob die Farbe genug gerieben, erkennt man daran, wenn sie im flüssigen Zustande (nämlich in der Consistenz eines dicken Rahms) unter dem Läufer nicht mehr kreischt, sondern dieser, obgleich man darauf drückt, darüber wie über Stärkekleister weggleitet. Wenn man diese Probe in dem Augenblick machen wollte, wo die Farbe zu trocken und dick geworden ist, so könnte man nicht gründlich darüber urtheilen, weil die Farbe in diesem Zustande immer besser gerieben und viel weicher zu sein scheint, als bei der gehörigen Quantität Wasser. Die Farbe ist daher zu diesem Zweck mit Wasser zu tränken, so wie sie zu dick befunden wird, und dies kann mit dem Spachtel oder mit einem kleinen Kaffeelöffel geschehen. Man hebt die Farbe mit dem Spachtel rings um den Stein und von dem Läufer aber nur selten und je weniger oft, desto besser.

Wenn man Gelegenheit hat, einen guten Farbenreiber eine halbe Stunde Farben für die Malerei reiben zu sehen, so wird man in der That sich am besten über alle hier ausführlich beschriebenen Dinge unterrichten können. Diese ausführliche Auseinandersetzung ist auch nur für diejenigen geschrieben, denen es an Gelegenheit fehlt, das, was sie machen sollen, in der Ausführung zu sehen.

Wie die Farben in Oel gerieben werden müssen.

Bei dem Reiben der Farben in Oel ist das Verfahren verschieden. Da die Farbe einen gewissen Grad von Dicke haben muss, ohne welche sie zum Malen zu flüssig sein würde, so über-

eile man sich nicht mit dem Zugiessen des Oels, und setze nur so viel hinzu, als durchaus nothwendig ist. Ehe man mit dem Läufer reibt, rührt man mit einem starken und grossen Spachtel das Pulver haufenweis ein, das heisst, man befeuchtet es nach und nach, und wendet es oft in dem auf den Stein ausgegossenen Oele her und hin, wie wenn man es mit der Maurerkelle thäte und so lange, bis der ganze Haufen Farbe, den man in Blasen thun will, das Oel eingezogen hat. Man achte aber wohl darauf, dass dieses nur obenhin vermengte Pulver jedenfalls zu dick und steif und nicht weich sei. Denn wenn die Farbe zerrieben und der Läufer nur einige Mal darüber hin und her gegangen sein wird, so scheint sie viel weniger dick, weil sie dann überall vom Oel gleichmässiger durchdrungen ist. Andererseits kann man immer etwas Oel hinzuthun, wenn man die Farbe zu dick findet. Ist es hingegen nöthig, die Farbe mit ungeriebenem Pulver zu vermischen, um sie dicker zu machen, so wird die Farbe, die schon zur Hälfte oder ganz gerieben ist, durch diesen Zusatz wieder verdorben.

Man bereite also seine ganze Farbe viel dicker, als man sie haben will, und mache davon einen Haufen, den man in der rechten Ecke oben auf der Platte, an den Ort *A* [1]) aufstellt.

Dieser Haufen würde nicht bequem auf einmal gerieben werden können, man nimmt also davon eine Portion in der Grösse einer kleinen Nuss, und diese reibt man mit dem Läufer so lange, bis sie vollkommen so fein ist, wie man es wünscht. Ist diese kleine Quantität fertig, so setzt man sie links in die Ecke der Platte an den Ort *B* und so weiter, ohne Oel hinzuzusetzen, bis der ganze Haufen *A* gerieben ist. Alsdann nimmt man wieder das Ganze zusammen, und mischt es wohl untereinander, um nur einen einzigen gleichartigen Haufen daraus zu machen, dann streicht man alle Farbe zusammen, die nun in eine Blase gethan werden kann, vorausgesetzt, dass die Farbe die gehörige Dicke hat. Die Farbe muss vollkommen gut in Oel und in gehöriger Dicke abgerieben sein. Jedoch wird nothwendig sein, von dem

1) Man sehe die zweite Kupfertafel und stelle sich dabei vor, dass die beiden Riemen (*Z*) nicht darauf sind.

Grade der Stärke eine Vorstellung zu geben, denn die Farbe darf weder zu steif noch zu flüssig sein. Der letztere Fehler ist noch mehr zu vermeiden, als der erstere, denn ausserdem, dass man mit einer zu flüssigen Farbe nicht gut malen kann, werden alle Farben durch das überflüssige Oel dunkel, und überdies, weil sie so lange Zeit trocknen müssen, voll Staub. Sind die Farben zu steif, so darf man nur in dem Moment, wo man sie auf die Palette bringt, etwas Oel hinzusetzen. Für zu flüssige Farbe giebt es keine Abhülfe, ausser der weitläufigen und unangenehmen Mühe, trockene, feingeriebene Farbe von gleicher Art hinzuzusetzen; schmierig und unangenehm zu verarbeiten bleiben sie dann doch, weil das eine Zeitlang in den Blasen mit den Farben verschlossene Oel mehr oder weniger zähe wird.

Um einen richtigen Begriff von dem Grad der Consistenz, welche die Farben bekommen müssen, zu haben, kann man den Grad von Steifheit annehmen, welchen die frische Butter gemeiniglich in einem temperirten Klima hat, wie z. B. durchschnittlich in Mittel- und Norddeutschland. Die Farbe muss nicht laufen können, aber sie darf auch nicht weder dem Haar- noch Borstenpinsel widerstehen, wenn man etwas davon von der Palette aufnimmt. Sie darf nicht zu steif sein, man muss aber die Farbe anhäufeln können, ohne dass sie von selbst läuft, man mag die Palette nach oben oder unten kehren, und wenn man, mit dem Spachtel, einer kleinen Nuss gross nimmt, so darf sie nicht von selbst davon herabfallen. Sie muss so steif und fest sein, dass, wenn man den Spachtel mit der scharfen Kante nach unten hält, am Ende des Falzes die Farbe nicht durch ihre eigene Schwere herabfallen darf, ohne dass an die Rückseite des Spachtels [1]) geklopft oder

1) Der Spachtel ist eine Art Messer von weissem Horn, gemeiniglich ganz aus einem Stück, oder so, dass man es nach Belieben in einen Stiel fassen kann. Die grosse Figur *X* muss ungefähr zwölf Zoll Länge und zwei Zoll Breite haben. Am oberen Ende ist er ungefähr drei Linien dick, von da wird die Stärke bis zum anderen Ende allmälig schwächer, und so dünn, wie eine Spielkarte. Die Stelle, mit welcher man die Farben aufnimmt, muss scharf und schräg abgeschnitten sein. Man kann sich den Spachtel selbst zubereiten, und erhält ihn blos roh im Zuschnitt. Dazu gebraucht man zuerst die Feile und vollendet das Werk durch Schaben mit Glas, oder mit Sandstein und Oel. Man könnte zwar eben so gut Wasser brauchen, allein dadurch wird das Horn gekrümmt. Gut zurecht gemachte Spachtel, welche die Farbe rein aufnehmen, sind

geschüttelt wird, wie man bei dem Reiben der Farbe in Wasser zu thun pflegt, wenn man Plätzchen machen will.

Soll die Farbe diesen Grad der Steifheit erhalten, so muss man gleich Anfangs bei Vereinigung mit dem Oel für das Reiben oder Anmachen mit blossem Pulver etwas Kraft anwenden, um den Reiber hin und her bewegen zu können, oder den Spachtel, wenn es solche Farben sind, die man nicht reibt, wie z. B. der Zinnober etc. Zu dem Ende tröpfelt man nur immer wenig Oel hinzu, und nach und nach ein wenig mehr, je nachdem man es für nöthig erachtet. Diese Vorschrift muss streng beobachtet werden, denn ohne dieselbe wird man immer zu den Farben zu viel Oel setzen. Im Anfang scheinen sie zu steif oder zu trocken zu sein; allein wenn einige Umläufe mit dem Läufer geschehen sind, so befinden sie sich im richtigen Zustande, weil das Oel sich immer mehr in alle Theilchen der Farbe einsaugt.

Da die Farbe in Oel viel dicker als in Wasser ist, so wird der Läufer nicht auf gleiche Art geführt, sondern statt mit ihm eine Reihe kleiner Kreise zu beschreiben, um die Farbe in der Mitte zu vereinigen, führt man den Läufer von unten nach oben und von oben nach unten, und zwar lebhaft, schnell, ja sogar etwas ungestüm, denn wegen der Stärke der Farbe ist er schwer zu führen. Nach fünfundzwanzig bis dreissig Hin- und Herzügen macht man einige Wendungen in die Runde, sogar in kleinen Kreisen, um die Farbe wieder etwas gegen den Mittelpunkt zu leiten, hierauf wiederholt man das Auf- und Niederfahren mit Kraft, indem man ebenso aufdrückt, wie man zuerst gethan hat. Von Zeit zu Zeit sammelt man auch mit dem Spachtel die Farbe von den Rändern des Steins und des Läufers. Im Uebrigen verfährt man eben so, wie beim Reiben im Wasser (S. 122) beschrieben worden.

Bei dem Reiben des Bleiweisses, von welchem besonders beim

---

sehr angenehm. Der kleine Spachtel muss viel dünner und biegsamer sein als der grosse, übrigens ist er ihm in der Gestalt gleich, aber er muss doch hinlänglich stark sein, um die Farbe damit zerdrücken zu können.

Man sehe die Zeichnung vom Spachtel (Farbenmesser, Palettmesser) auf Tafel II, Fig. *X* und *Y*. Man thut wohl, zwei dergleichen zu haben: einen kleineren für die Bereitung der Palette, und einen grösserer, um bei dem Reiben die Farbe aufzuheben.

Reiben in Oel schädliche Ausdünstungen entstehen, beobachte man einige Vorsicht, um davon nicht belästigt zu werden. Man muss durch Oeffnen der Fenster Zugluft machen, die einem natürlich nicht entgegenkommen darf, oder noch besser in freier Luft reiben.

Verfahren, den Stein und den Läufer zu reinigen, nachdem man in Oel gerieben hat.

Ehe man anfängt in Oel zu reiben, reinige man Glasplatte und Läufer mit einem Stückchen weichen Papiers, oder mit einem alten leinenen Lappen, und wiederhole dies zwei bis drei Mal, indem man jedes Mal mit dem Papier wechselt, oder eine reine Stelle des Lappens dazu gebraucht. Man schütte etwas Nuss- oder Mohnöl auf die Glastafel, und lasse den Läufer, ohne zu drücken, darüber laufen. Dies Oel trocknet man ab, so dass nichts davon übrig bleibt. Auf diese so gereinigte Glastafel breite man hie und da nicht zu frische Brodkrume aus. Fast ohne zu drücken, lässt man den Läufer über diese Brodkrume gehen, die zu kleinen Röllchen wird, welche man über die ganze Glasplatte im eigentlichen Verstande hin und her rollen lässt, die dadurch vom Fette befreit und gereinigt wird. Diese Brodkrume werfe man weg, bringe neue darauf und thue wie zuvor, und wiederhole dies etwa drei Mal. Aus dieser letzten Brodkrume, welche fast gar nicht mehr schmutzig ist, mache man einen Ballen, den man in eine Hand und den Läufer in die andere nimmt, drücke den Rand an den Ballen, und drehe den Läufer, wodurch man den ganzen äusseren Rand des Läufers reinigt. Wenn dies geschehen, muss die Geräthschaft rein und vom Fette ganz befreit sein. Um sich dessen zu vergewissern, wasche man das Ganze mit Wasser und einem etwas groben Schwamm ab, das Wasser muss dann überall haften. Sollte es sich an einigen Stellen zurückziehen, so nehme man gewöhnliche weisse Seife und reibe damit leicht auf der Stelle, wo das Wasser nicht haften will, lasse den Läufer mit etwas Wasser einige Mal darüber gehen, wasche endlich das Ganze, und der Reibstein sowie der Läufer werden so rein sein, als wenn sie niemals wären gebraucht worden.

Man könnte sich zwar blos der Seife bedienen, allein diese

nimmt das Fett nicht so geschwind hinweg und dringt nicht so gut in die ganz kleinen Vertiefungen des Steins, als die Brodkrume, die geschmeidig ist und in die feinsten Ritzen eindringt.

Wenn man nach dem Reiben, oder auch nur nach dem Farbenmischen auf der kleinen Glasplatte, nicht Zeit übrig hat, sie ganz zu reinigen, so schabe man auf der ganzen Oberfläche etwas Seife ganz fein, und verbreite es mit wenigem Wasser auf der Glastafel, indem man nur obenhin mit dem Läufer oder dem Farbenreiber Nr. 3 darüber weggeht, was in einer Minute geschehen ist. Alsdann seift man auch mit den Fingern die Ränder des Läufers ein, und in diesem Zustande lässt man Alles liegen, bis man Zeit übrig hat, beides vollends zu reinigen. Es könnte in diesem Zustande Tage und ganze Monate verbleiben, ohne dass die Farbe antrocknet: ein Vortheil, den man ohne den leichten Auftrag der Seife nicht erreichen könnte. Hat man diese Vorsicht verabsäumt und die Reinigung unterlassen, so muss man dazu Terpentin und feinen Sand gebrauchen.

Verfahren, nach dem Abreiben in Wasser die dazu nöthigen Geräthschaften zu säubern.

Einige Farben hängen sich bei dem Abreiben in Wasser sehr fest an Glastafel und Läufer an, wie das Berlinerblau, das Englische Roth, das Indische Gelb, auch der Carmin etc. Sie haben fast alle die Eigenschaft stark zu färben, sind aber gerade diejenigen Farben, die man nicht mit Wasser abzureiben braucht, wenn man sie nachher mit Oel versetzen will; ihre Theilchen sind so fein, dass es gar keine Mühe verursacht, sie sogleich mit Oel zu reiben.

Man thut dies also wohl nur, wenn man die Absicht hat, sich ein vollständiges Sortiment von geriebenen Wasserfarben zu machen, die man als Plätzchen, in Büchsen oder Gläsern aufbewahrt. Dieses Verfahren würde allen denen anzurathen sein, die sich nur bisweilen mit der Oelmalerei beschäftigen, und selbst denen, die täglich malen, kann es eine Hülfe sein, wenn eine oder mehrere Farben in Blasen ausgegangen sind und man nicht Gelegenheit hat, sich auf der Stelle neue zu verschaffen, wie dies auf dem Lande oder in einer kleinen Stadt der Fall sein wird. Man

mischt dann nur ein wenig mit Oel für den wirklichen Bedarf, und behält Zeit, sich neue Blasen zu verschaffen.

Die Stein- oder Glasplatten, auf welchen man mit Wasser gerieben hat, sind viel schwerer zu reinigen, als die mit Oel; allein man wird bald damit fertig, wenn man auf folgende Art verfährt.

Man nehme Weiss von Troyes oder Spanien, weisse Kreide oder Pfeifenthon, und übergehe damit die Glastafel, indem man zuerst nur obenhin damit reibt. Dieses Erste, das sehr schmutzig sein wird, werfe man gleich weg. Dies thue man noch zwei bis drei Mal hinter einander, bis die Kreide weiss bleibt und nicht mehr von der auf dem Steine geriebenen Farbe gefärbt ist. Man wasche die Glastafel und den Läufer mit reinem Wasser und mit einem etwas harten Schwamm, und trockne Alles wohl ab. Dann mag man eine Farbe gerieben haben, welche man will, und wenn es Berlinerblau war, so kann man mit aller Sicherheit wieder Weiss darauf reiben. Auch zum Reinigen des äusseren Randes der Basis des Läufers bediene man sich der Kreide mit den Händen.

Von verschiedenen Einrichtungen der Tische, um bequem zu reiben.

Der Tisch, worauf man reibt, muss fest und dauerhaft am Fussboden oder gegen die Wand befestigt sein, sonst wird man ihn bei jeder Tour des Läufers bewegen.

Die Tafel muss ferner gut zugerichtet sein, damit die Glasplatte gerade darauf liegt und man nicht Gefahr läuft, bei starkem Aufdrücken sie zu zerbrechen. Auch muss der Stein oder das Glas an den Rändern durch kleine Leisten oder Pflöcke festgemacht sein, damit es nicht bei starkem Gebrauch des Läufers hin und her gehen könne, denn dieser würde, um die Cohäsion der Farben zu überwinden, im wirklichen Sinn des Worts damit hin und her fahren.

Man muss sich einen Ort wählen, wo man keinen Staub zu befürchten hat. Niemand muss uns stören, sowohl während des Reibens, als auch bei dem Trocknen der Farbe, besonders aber, wenn man in Oel reibt, denn man kann sich gegen Staub nicht

genug verwahren. Unsere Werkstatt ist sicher der beste Platz dazu, wenn man nicht ein besonderes Zimmer hat, das verschlossen werden kann.

Die hölzernen Nägel oder kleinen Leisten, die man um die Glastafel anbringt, um das Rutschen zu verhindern, müssen nicht über dieselbe hervorragen, sonst stösst man mit dem Läufer dagegen. Die Leisten werden auf die Tafel geschraubt; hölzerne Pflöckchen, die man in Löcher steckt, wie man später sehen wird sind vorzuziehen. Die Form dieses Pflöckchen sehe man auf der zweiten Tafel, Fig. *&* X.).

Unter diesem Glase wird ein guter und starker Flanell ausgebreitet, und über diesen weiches oder Seidenpapier. Das letztere dient blos, damit der Grund weiss und gleichförmig sei, und man desto besser sehen kann, ob das Glas gut gereinigt ist.

Dies ist die gewöhnliche Zurichtung.

Beschreibung eines Tisches, wodurch Platz in der Werkstatt erspart werden kann.

Der Mangel an Raum hat Bouvier auf die Idee einer neuen Einrichtung gebracht, die sich gut erwiesen hat, und welche er mit vieler Liebe beschreibt wie folgt und sie sehr empfiehlt.

Es ist eine Tafel, die man auf- und niederlassen kann, vermittelst zweier starker Scharniere, die in die Mauer geschraubt sind, woran dieselbe festgemacht und aufgehängt ist. (Man sehe die Kupfertafeln I. und II.)

Die eine Hälfte der Scharniere *E* ist unter dem Fenster der Werkstatt angeschraubt, und die andere Hälfte unten am Tisch. Dieser ist in passender Höhe angebracht, so dass man bei dem Reiben das Fenster öffnen und ohne den Arm zu heben, reiben kann. Wenn das Fenster im Verhältniss zum Körper des Farbenreibers zu hoch angebracht ist, so muss sich dieser auf einen Untersatz stellen und sich dadurch die gehörige Höhe verschaffen. Der Reiber muss durch das Gewicht des Oberkörpers die Anstrengung der Arme unterstützen und den Läufer mit Kraft bis zum entferntesten Theile des Glases führen können. Die Stellung der Tafel vor dem Fenster aber ist noth-

wendig, um dasselbe zu öffnen, wenn man Weiss oder irgend eine andere Farbe reibt, deren Ausdünstungen schädlich sind.

Wird dieser Reibtisch nicht mehr gebraucht, so nimmt man die Stütze, worauf er ruhet, weg, und lässt ihn nieder, dass er gegen die Mauer zu hängen kommt, wodurch der Platz ganz frei wird. Will man ihn gebrauchen, so richtet man ihn mit der Glastafel in die Höhe, die beständig auf demselben bleibt, und nun erhält er auch seine Stütze und Fussgestell wieder. (Man sehe Tafel I. und II. Die kleine Figur *T* stellt den Fuss aus einem einzigen Stücke dar, was vorzuziehen ist.)

Proportion des Tisches, wenn die Glasplatte zum Reiben vier Quadratfuss hat, wie auf Tafel I. und II.

Eine Glastafel von vier Quadratfuss erfordert einen Tisch von drei Fuss in der Breite von der Rechten zur Linken und zwei Fuss vier Zoll in der Höhe, zusammengefügt aus drei einen starken Zoll dicken Brettern, welche unten durch vier Stirnleisten (*b b*) verstärkt sind. (S. Tafel. II.) Unten muss die Glastafel den Rand des Tisches berühren, und durch eine kleine Einfassung oder ein Stäbchen (*F*) gehalten werden, welches eine starke Linie niedriger als die Glastafel dick ist, sein muss und welche bei dem Niederlassen des Tisches das Herabfallen verhindern soll. Man lässt dieses Stäbchen oder Rändchen rings um den Tisch herumgehen, damit die Gegenstände nicht herabrollen, und lässt nur eine Oeffnung (*a*), um durch diese die Unreinigkeiten wegzuschaffen.

Die Stützen, welche den Tisch halten, wenn er aufgerichtet ist, sind beweglich, und nirgends an demselben festgemacht. Ihre Form sieht man in der kleinen Figur *T*, mit zwei Querhölzern *V* verbunden, damit man beide Stützen zugleich aufstellen kann. Sie bilden ein Fussgestell, wie eine Console. Jede Stütze ist drittehalb Zoll breit und einen Zoll stark, und erhält die gehörige Länge, damit, wenn sie aufgestellt sind, der Tisch weder vor- noch rückwärts hängt, sondern vollkommen horizontal ist, so dass, wenn man mitten auf die Glastafel etwas Wasser giesst, dieses stehen bleibt und sich nicht nach den Seiten zu verläuft.

Man berechnet die Länge, welche die Stützen haben sollen, nach der Höhe, wo man die Scharniere des Tisches festgemacht

hat, und macht zwei kleine, mit Vertiefungen zur Aufnahme der Füsse versehene Stücke Holz *M* unten fest, um den Tisch an Ort und Stelle genau horizontal und wagerecht zu erhalten.

Wie die Stütze Figur *T* angebracht wird.

In zwei Vertiefungen *H* der am Untertheil des Tisches hervorspringenden Leisten *bb* werden die Streben *N* eingeschoben und unten zugleich in die kleinen Stücke *M* eingesteckt, die zu dem Ende mit ihren Vertiefungen am Fussboden eingeschraubt sind.

Um den Fuss des Tisches bequem aufzustellen, steckt man die beiden untersten Enden *K* in die Einschnitte *M*, hebt hierauf den Tisch mit der einen Hand und das Fussgestell mit der anderen, und schiebt den oberen Theil der Streben *V* in die Einschnitte *H*. Die kleine Figur *T* zeigt die wahre Gestalt des Fussgestelles von vorn und im Kleinen: *UK* sind die beiden Streben, und *V* die Querbänder.

Wenn der Tisch so eingerichtet ist, befestigt man das Fussgestell durch vier eiserne Nägel *I*, zwei oben und zwei unten. Diese Nägel gehen durch die Einschnitte, durch das Fussgestell und selbst in einen Theil des Tisches schräg hindurch, so dass letzterer sich nicht vom Fussgestell trennen kann, die oberen sind am Fussgestell mit Bindfaden befestigt, die unteren an die Stücke Holz *M*.

Die Tischplatte, gut gearbeitet und gehobelt, muss mit Flanell und Seidenpapier darüber gleichförmig belegt sein.

Verfahren, die Glasplatte auf dem Tisch zu befestigen, dergestalt, dass sie zwar auf dieser Stelle fest sei, aber dennoch umgewendet werden könne, um nach Belieben auf beiden Seiten zu reiben, sie überdies auch bei dem Niederlassen des Tisches nicht fallen könne.

Die Glastafel lehnt unten an die kleine Leiste, die rings um den Tisch geht; sie muss nun noch auf den übrigen drei Seiten durch sechs hölzerne Nägel (*d*) gehalten werden. Diese Pflöcke endigen sich oben, wie man auf der zweiten Kupfertafel sieht, in einen kleinen Knopf, wie der Kopf eines Nagels, allein man

durchschneidet den Halbzirkel dieses Knopfs, damit er sich flach mit seiner ganzen Dicke gegen die Seite der Glastafel lehne. Für diese sechs Pflöcke bohrt man oben Löcher in den Tisch, zwei auf jeder Seite der Glasplatte, aus denen sie dann einige Linien über dem Tisch hervorragen.

Die Köpfe der hölzernen Nägel müssen, sowie die Einfassung des Tisches, eine Linie stark niedriger gehalten sein, als die Stärke der Glastafel mit dem Flanell, damit man sie bei dem lebhaftesten Reiben nicht mit dem Läufer berühren kann. Die Glastafel aber muss von allen Seiten so gefasst sein, dass sie sich gar nicht bewegen kann.

Verfahren, die Glasplatte so zu befestigen, dass sie beim Niederlassen des Tisches nicht fallen kann.

Nachdem die Glasplatte gereinigt, bedeckt man sie mit einer grossen starken Pappe, damit sie, einmal befestigt, gegen jeden Stoss und zugleich gegen Staub gesichert ist.

Hierauf, auch wenn das Fussgestell noch unter dem Tisch ist, schnallt man die Glastafel mit den beiden Riemen *Z* vorn an der Tafel fest an. Damit diese Riemen recht straff sind, schiebt man zwischen sie und die Pappe einige flache Stücke Holz, wie ein starkes Lineal, das eine oberwärts der Glastafel, an die Stelle *AB*, und das andere unterwärts derselben.

Ist dieses geschehen, so sind die Riemen *Z* angespannt genug, dass das Glas bei dem Niederlassen des Tisches nicht vorwärts fallen kann.

Verfahren, die Riemen *Z* fest zu machen.

Zu den Riemen ist ein weiches und zugleich starkes Leder erforderlich. An ihrem unteren Ende werden einige Löcher gestochen für den Dorn der Schnalle, und beide Riemen sieben bis acht Zoll länger als die Tiefe des Tisches gemacht, zum Anfassen, um sie leicht anschnallen zu können. Das übrig gebliebene Ende steckt man durch einen kleinen Querriemen, der unter dem Tisch angenagelt ist.

Die Riemen sind mit einigen Schrauben theils unterhalb des Tisches, theils an der Dicke des Holzes befestigt, Man schnallt

sie vorn an zwei Schnallen, welche an einem viel stärkeren Riemen sich befinden, der unter dem Tische bei *Z* mit Schrauben so befestigt ist, dass die Schnalle ganz unter dem Tische bleibt und höchstens nur bis an den Rand desselben geht. (Man sehe wegen der Schnallriemen die zweite Tafel Fig. *ZZX*.)

Das Anpassen und Anschrauben aller dieser Riemen an den Tisch muss früher geschehen, als man denselben mit den Scharnieren an Ort und Stelle befestigt.

Neunte Lection.

Methode, um die Farben in Blasen aufzubewahren.

Angenommen, die Farbe ist ganz gerieben und zur Aufbewahrung in der Blase fertig, so muss man Schweinsblase zur Hand haben, die weder zu hart noch zu dick ist, und die man ganz aufgeblasen und trocken kauft, damit sie gut ausgedehnt bleibt. Man kann auch, um die ganz kleinen Blasen zu machen, Stücke vom grossen Darm gebrauchen, der viel geschmeidiger ist, aber auch leicht berstet. Von einer solchen Blase schneidet man ein fast rundes Stück ab, und in einer nebenstehenden Schüssel mit reinem Wasser wäscht und erweicht man es, immer aufmerksam, dass man die innere Seite der Blase nicht verwechselt; denn diese ist es, worin die Farbe aufbewahrt werden muss, indem die Fettigkeit der äusseren Seite sie verderben würde. Man muss die Blase nicht vorher einweichen, sondern nur in dem Augenblick in's Wasser tauchen, wo die Farbe so weit fertig ist, um darin verwahrt zu werden, sonst würde das Stück Blase erst anschwellen und dann wieder sich zusammenziehen. Man darf es nur im Wasser ein wenig mit den Fingern reiben, um es zu waschen, besonders auf der guten inneren Seite. Dies dauert längstens eine Minute, alsdann nimmt man es heraus, drückt das Wasser mit der Hand kräftig aus, und bemerkt sich immer die innere Seite, welche die Farbe aufnehmen soll. Auf dem Tische ist sechs- oder achtfach zusammengelegte reine Leinwand in Bereitschaft, auf welche man das Stück Blase zum Abtrocknen legt, so, dass die innere Seite auswärts kommt. Mit einem anderen

kleinen Stückchen feiner Leinwand, woraus man einen Ballen macht, trocknet man die innere Seite wohl ab, jedoch so, dass man blos darauf tupft, ohne beim Abtrocknen hin und her zu wischen, weil dadurch die Blase verdorben und von der feinen Haut Theilchen losgerissen werden könnten. Man tupft also nur schwach und behutsam, und wenn der Ballen zu nass scheint, so wechselt man mit der Leinwand, bis auf der Blase kein Wasser mehr ist und sie blos geschmeidig bleibt.

Das Stück Blase muss gross genug sein, um ohne Schwierigkeit alle Farbe einzuhüllen. Ist z. B. der Farbensatz, rund zusammengehäuft, so wie er in der Blase sein wird, so gross als eine Nuss, so muss das Stück so gross sein, als der Durchmesser der Farbe fünfmal genommen, so dass, wenn sie in die Mitte kommt, auf den Seiten zwei Durchmesser bleiben, um die Blase binden zu können.

Wenn die Blase noch weich, jedoch ohne äussere Nässe ist, muss sie auf dem Tisch ausgebreitet werden. Mit dem grossen Spachtel nimmt man auf einmal den Farbensatz zusammen, und legt ihn in die Mitte der Blase, ohne ihn auszubreiten, und an einer Ecke oder mit einem kleinen Stab erschüttert man nur leicht die Rückseite des Spachtels, damit der ganze Farbenbündel auf einmal herabfalle. Alle Ueberbleibsel der Farbe auf dem Stein und auf dem Spachtel werden gesammelt uud Alles wieder geschickt mit dem spitzen Winkel des Spachtels aufgehoben, und, indem man ihn etwas erschüttert, lässt man die Farbe gerade oben auf den grösseren Haufen herabfallen. Ist noch etwas Weniges übrig geblieben, das des Aufhebens werth ist, so sammle man es von Neuem mit der äussersten Spitze, um es noch abzuschütteln; ist es aber nicht schwer genug zum Herabfallen, so wische man es auf der Blase selbst so nahe als möglich gegen die Mitte derselben ab.

Zuerst legt man diese Farbenhülse in zwei gleiche Theile in Gestalt eines Buches zusammen, wobei die Enden der Blase ohne die Farbe zu drücken, mit den Händen festgehalten werden, damit die Farbe weder rechts noch links austreten kann.

Dann hält man die Blase gegen das Tageslicht, um die Farbenmasse zu erkennen; die beiden Seiten werden allmälig mehr

zusammengedrückt, aber nicht wo die Farbe selbst ist, sondern blos rings herum, um sie noch besser in einen Haufen zu vereinigen, besonders aber, damit keine eingeschlossene Luft zurückbleibt; zu dem Ende rückt man mit dem Daumen und Zeigefinger, ja selbst mit den Nägeln immer näher gegen die Mitte, so dass die beiden Seiten der Blase gleichsam wie auf einander geklebt sind; allein oben in der Mitte lässt man für den Ausgang der Luft eine kleine Oeffnung. Ist dieses geschehen, so faltet man den ganzen Obertheil der Blase zusammen, wie den Obertheil einer Börse oder eines Sacks, bindet ihn mit einem groben Faden fünf oder sechs Mal sehr fest zusammen, indem man der Farbe immer näher kommt, und macht zuletzt das Ganze mit zwei oder drei Knoten fest.

Vom Zubinden oberwärts bleibt noch ziemlich viel Blase übrig, weil Alles wie ein oben zugebundener Sack an dieser Stelle zusammengefasst ist. Dieses muss man noch nicht abschneiden, sondern öffnen und entwickeln, indem man es bis an den Ort des Verbandes ein wenig auseinander zieht, wodurch eine trichterförmige Gestalt entsteht. Die nun zu erkennende längste Seite der überflüssigen Blase lässt man in ihrer ganzen Länge stehen und wenigstens einen Zoll oder funfzehn Linien breit, alles Uebrige wird einen halben Zoll über dem Verband mit der Scheere abgeschnitten, und mit dem zurückbehaltenen Ende der Blase wird der ganze abgeschnittene Theil eingehüllt und der erste Verband rings herum so verdeckt, wie man einen Knopf umwickelt. Diese zweite Hülle ist sehr nöthig, um die erste desto besser zu schützen, denn es geschieht oft genug, dass aus der Blase oberwärts die Farbe dringt, wenn man aus der Oeffnung derselben unten Farbe auf die Palette ausdrücken will. Dieser Uebelstand wird durch die letzte Einhüllung, die mit Zwirn mehrmals sehr fest umwickelt ist, vermieden, so dass die Farbe nur durch die Oeffnung, die man unten macht, dringen und keinen anderen Ausgang finden kann.

Will man Farbe aus der Blase drücken, so muss dieses immer von oben her geschehen, da wo der Verband anfängt, und je nachdem weniger Farbe wird, geht man immer etwas tiefer herunter. Wenn man ohne Unterschied der Stelle überall drückt,

so drängt man entweder die Farbe nach oben gegen den Verband, der schon leer ist, worin dann die Farbe zusammentrocknet, oder man läuft Gefahr, die Blase zu zerplatzen.

Die meisten Maler durchstechen ihre Blasen mit einem Nagel. Zwei Uebelstände entstehen daraus: man lässt den Nagel in dem Loche stecken, damit es sich nicht wieder verschliesst; dann kann das Eisen sich mit der Farbe verbinden und diese umändern, ja selbst wenn keine Verbindung eintritt, so giebt die blosse Berührung zum Trocknen der Farbe Gelegenheit. Folgendes Verfahren ist vorzuziehen.

Gerade unten an der Blase macht man einen Einschnitt wie ein Kreuz, so dass jede Spalte ungefähr zwei Linien beträgt: nun hat die Farbe einen hinlänglich breiten Ausweg, wenn man die Blase drückt; legt man sie aber wieder auf ihre Basis, so verschliessen die vier klaffenden Enden des Kreuzes die Oeffnung hinlänglich, so, dass fast gar keine äussere Luft zukommen kann. Zwar wenn man die Blase in einigen Tagen nicht wieder berührt, so trocknen die Ränder besonders bei dem Weiss an und schliessen sich vollkommen; allein mit einem Federmesser öffnet man den nämlichen Einschnitt leicht von Neuem, wenn man nur einige Vorsicht und Geschicklichkeit anwendet. Diese kleine Sorgfalt sei denjenigen empfohlen, welche ihre Farben lange erhalten wollen.

Die Lack- und Zinnoberfarben hält man sich nicht gern in Blasen, sondern besser in trocknem Pulver, das man nicht eher mit Oel anmacht, als bis man eine Palette zurichtet und zu malen bereit ist, weil diese Farben sich leicht verdicken und zähe werden. Auch einige kostbare Farben, wie das Ultramarin, das Indische Gelb und andere, die man selten braucht, werden auf diese Weise behandelt. Sollte man aber täglich und lange Zeit hinter einander malen, so wird es bequemer sein, sie in Blasen vorräthig zu haben.

Schwerlich wird heut zu Tage Jemand dazu kommen, sich selbst seine Farben zu reiben und in Blasen zu binden. Aber die Kenntniss auch dieser Dinge ist wünschenswerth für einen jeden und in manchen Fällen nothwendig. Man hat jetzt ausserdem eine viel bessere Art und Weise, die geriebenen Oelfarben

gegen die Einwirkungen der Luft so vollständig wie möglich abzuschliessen und jedenfalls viel besser, als es durch die Blasen geschieht. Man füllt die geriebene Farbe in Tüben, die aus Zinn oder eigentlich verzinntem Blei verfertigt sind; diese werden nach der Füllung unten umgeschlagen und zugepresst. Durch eine aufgeschraubte Kapsel aber kann man sie öffnen, um die Farbe auszudrücken und dann doch wieder vollkommen schliessen. Zwar ist der oberste Rand des Neapelgelb, des Jaune brillant und selbst des lichten Ockers zuweilen durch die Berührung mit dem Metall ein wenig graugrün geworden, doch ist dies ein überaus kleiner Theil der Farbe, den man leicht mit dem Spachtel entfernen kann, wenn man dies überhaupt von Bedeutung halten sollte. Die Conservirung der Farben wird durch die Tüben in so viel vollkommnerer Weise erreicht, dass fast Niemand mehr Farben in Blasen sich binden lässt, ausser wenn man bei sehr grossen Flächen grosse Massen von Farbe sehr schnell verbraucht.

Ist man genöthigt, einen Vorrath von Farben sich längere Zeit, ohne ihn unmittelbar immer zu gebrauchen, aufzuheben, so genügt bei den Tüben, sie in einem wohlverdeckten Topf an einem kühlen Ort, im Keller, jedenfalls im Schatten, aufzubewahren. Auch für Blasen genügt im Allgemeinen dies Verfahren. Für eine längere Zeit ist bei diesen zu empfehlen, sie mit Nussöl zu überschütten, so dass dies etwa einen Zoll über den Blasen steht, jedoch kann man dies nur mit Blasen thun, die noch nicht aufgestochen sind. Niemals aber darf man dieselben in Wasser legen, wodurch sie ganz verderben würden.

Aufbewahrung der Farben auf der Palette.

Sehr viele Maler setzen die Ueberbleibsel der Palette auf einen Teller unter Wasser. Dies ist gut für Weiss und einige Farben, die mehr Verwandtschaft mit dem Oel als mit dem Wasser haben. Allein bei dem Ocker, Ultramarin, der Smalte, dem Kobalt etc. findet dies nicht Statt, denn diese trennen sich vom Oel, um sich mit dem Wasser zu verbinden, so dass sie den anderen Tag alle zersetzt und zu nichts mehr tauglich sind.

Wenn man noch brauchbare Ueberbleibsel einer Palette nicht

für verloren geben und noch benutzen will, so übertrage man sie sorgfältig und reinlich auf eine andere Palette, und man wird sie noch den anderen Tag ziemlich gut finden. Sollten aber einige Farben auf ihrer Oberfläche schon ein Häutchen haben, so darf man dies nur behutsam mit dem Spachtel abnehmen; das Untere wird noch sehr gut sein, wenn es nicht darauf ankommt, wesentliche Dinge, einen Himmel, Carnation u. dgl. zu malen; ist es aber Winter, so kann man sogar zwei oder drei Tage hinter einander Alles damit arbeiten. Um indessen in dieser Sache recht sicher zu gehen, und wenn man ein grosses Gewicht darauf legen will, so verwahre man seine Palette nicht im Malkasten, wie gemeiniglich geschieht, denn sie erhält sich darin nicht sehr frisch, auch geschieht es bei dem Hin- und Weglegen in ihr Behältniss, dass man an die kleinen Farbenklekschen streift, die öfters von obenher das Holz des Kastens berühren, wodurch alle Töne in Verwirrung gerathen. Für diesen Zweck ist es dienlicher einen hölzernen Kasten zur Seite zu haben, der etwas grösser als die Palette ist. Er muss in der Höhe ungefähr funfzehn Linien leeren Raum haben und wird der Deckel mit Scharnieren befestigt. Will man dann die Palette bis zum anderen Tage frisch erhalten und die Mühe, eine neue zu bereiten, ersparen, so nimmt man noch einen andern Kasten von weissem Blech, so gross, dass der hölzerne Kasten hinein passt. Ist dann die Palette in dem hölzernen Kasten eingeschlossen, so kommt sie mit dem blechernen Kasten in gar keine Berührung. Den letzteren umwickelt man mit sehr nasser, grober Leinwand so, dass aller Zutritt der äusseren Luft gehemmt ist, und so setzt man ihn bis zum andern Tage im Keller auf die Erde, wo dann am andern Tage die Palette eben so frisch, wie den Abend vorher sein wird.

Die nass gemachte Leinwand (welche nur Packtuch zu sein braucht), muss um die blecherne Kiste rings herum gehen, und drei bis vier Mal über einander gewickelt sein.

Indessen muss man doch die Sparsamkeit mit der Farbe und der Zeit nicht zu weit treiben. Es giebt einen gewissen Punkt, wo die Farben, wenn sie sich nicht mehr gut verarbeiten lassen, schlecht zur Arbeit sind, so dass zu ihrer Behandlung mehr Zeit erforderlich ist, als zur Anfertigung einer neuen Palette. Das

Abschaben und Reinigen einer Palette darf Niemand zu sehr scheuen. Für die Aufbewahrung der Farben sind im Sommer anderthalb oder längstens zwei Tage der äusserste Termin, und drei bis vier Tage im Winter mit der Voraussetzung, dass die eben beschriebene Vorsicht oder eine ähnliche angewandt worden ist. Uebrigens giebt es einige reine Hauptfarben, welche sich länger frisch erhalten können, als andere; dergleichen sind die schwarzen, die dunkelbraunen, die Lacke und das Ultramarin. Ob sie noch in gutem Zustande sind, um sie für die neue Palette aufzuheben und überzutragen, muss man selbst beurtheilen. Auch die Zinnober trocknen sehr langsam, allein wenn die Häuflein von dieser Farbe nicht sehr beträchtlich sind, und nur eine sehr kleine Quantität davon übrig bleibt, so nehme man sie ganz ab, und mache eine ganz neue Palette. Nur das reine Ultramarin, das nicht mit Weiss oder irgend einer anderen Farbe vermischt ist, braucht man niemals weg zu werfen. Man hebe es ab, setze es auf ein Stück reines Papier, und nach Verlauf einiger Jahre ist es noch zu Schattenparthieen brauchbar, indem man es bei offenem Feuer in einem Tiegel ausglühet. Es können zwar noch einige Spuren von verbranntem Oel darin zurückgeblieben sein, allein wenn man es in warmem Wasser gut wäscht und nachher austrocknet, so wird es noch zu vielen Dingen brauchbar sein.

II.

DIE OELMALEREI.

Zehnte Lection.

Von den Vortheilen, welche aus einer vernünftigen Methode beim Aufsetzen einer Palette und aus einer methodischen Ordnung in der Zusammenstellung der Töne, nach ihrer natürlichen Abstufung, entspringen.

Unter den vielen Büchern über Malerei giebt es keines, dessen Verfasser sich die Mühe gegeben hätte, den Anfängern irgend einen Weg zu zeigen, wie sie die Töne einer Palette, je nach der Natur des zu malenden Gegenstandes finden und herstellen lernen können und doch ist dies das Erste, das Nothwendigste für einen Anfänger, der einen Pinselstrich macht, denn er weiss eben nicht, aus welchen reinen Farben er die Töne mischen muss, die er sieht, er kennt nicht oder nicht genau genug die Veränderungen, welche eine Farbe durch die Vermischung mit anderen Farben dieser oder jener Gattung erleidet.

Alle bisherigen Schriftsteller setzen voraus, dass Schüler und Kunstfreunde, an die sie ihre Unterweisungen richten, nicht ganz unerfahren wären, sondern durch die praktische Anleitung eines Malers bereits in vielen Stücken Erfahrungen gesammelt hätten. Diese Voraussetzung ist natürlich, besonders wenn man in einer grossen Stadt wohnt, wo eine grosse Anzahl von Künstlern lebt und thätig ist. Da aber ein Hauptzweck des gegenwärtigen Buches darin besteht, denen zu Hülfe zu kommen, die sich, obgleich jede Hülfe eines Lehrers entbehrend, dennoch der Malerei widmen wollen, so soll alles für einen Maler Wissenswürdige er-

örtert werden, so allgemein bekannt es auch allen denen erscheinen mag, denen es an Gelegenheit, sich zu unterrichten, nicht fehlt.

Aber nicht nur den Anfängern, es wird Allen nützlich sein die Nothwendigkeit einer grossen Ordnung und der genauen gewissenhaften Beobachtung vieler aus dem Material hervorgehender technischer Regeln für die Oelmalerei auf das Eindringlichste empfohlen zu hören und sie sich anzueignen. Bei allen übrigen Arten der Malerei treten fast unmittelbar die Schäden hervor, welche eine leichtsinnige Vernachlässigung einer guten Technik erzeugt, bei der Oelmalerei erst nach längerer Zeit, vielleicht nach Jahren. Dies ist die Ursache, dass die Gewissenhaftigkeit bei der Behandlung der Oelfarben leidet, aber weder dem Künstler noch der Kunst gedeiht dies zum Vortheil.

Zunächst soll jetzt eine Methode angegeben werden, um die nothwendigen Töne einer Palette, welche zur Untermalung des Fleisches bestimmt sind, zu mischen.

Diese rein praktischen Kenntnisse, welche hierdurch erlangt werden sollen, gründen sich auf eine Art von Calcul und sind natürlich nicht im Stande, Jemanden zu einem grossen Coloristen zu machen, gewiss nicht, denn selbst derjenige Künstler, welcher mit allen Mitteln und Hülfsmitteln der Palette noch so sehr vertraut ist, wird dennoch ein sehr mittelmässiger, ja sogar schlechter Colorist bleiben, wenn die Natur ihm den feinen Tact versagt hat, jenen unerklärbaren Scharfblick des Auges, den Farbensinn, welcher allein in den Stand setzt, die Mannigfaltigkeit und Schönheit der Farbentöne zu sehen und zu empfinden, die wesentliche Grundbedingung, um sie nachahmen zu können.

Zunächst wird dem Anfänger gelehrt nach einem bestimmten Schema sich ganze Reihen von Tönen aus den reinen Farben zu mischen. Er erhält hierdurch eine Anzahl von Tönen, welche denen in der Natur, die er nachahmen will, mehr oder weniger entsprechen. Er wird besser im Stande sein zu sehen, ob zu einem solchen Ton noch ein Weniges von dieser oder jener reinen Farbe hinzugesetzt werden muss und was, als es ihm ohne ein solches Object der Vergleichung möglich sein würde. Dann aber

lernt er hierdurch auch die starken und die geringeren Veränderungen kennen, welche die reinen Farben durch Mischung untereinander erfahren, ebenfalls eine nothwendigste Bedingung, um malen zu können, was man sieht. Dies werden die unläugbaren Vortheile sein, welche dem Anfänger durch genaue Befolgung der folgenden Rathschläge erwachsen.

Vorbereitungen zu einer Palette allein für die Untermalung des Fleisches.

Fast alle Maler mischen ihre Farbe und ihre Töne auf der hölzernen Palette; einige mischen und vermischen ihre Töne auf einer Glastafel von ungefähr einem Quadratfuss, drei oder vier Linien stark, und auf beiden Seiten unpolirt. Siehe Kupfertafel I, Fig. *R*.

Mischt man die Töne auf einer Glastafel, so hat man den Vortheil, die hölzerne Palette nicht zu verunreinigen vor der eigentlichen Benutzung, und man vermeidet die unangenehme Mühe, sie bei jedem neuen Ton, den man mischt, abzuwischen und zu reinigen. Die hölzerne Palette dient vorläufig nur dazu um die Töne, so wie man sie auf der Glastafel gemischt hat, daraufzusetzen.

Auch ist noch ein anderer Vortheil mit dem Gebrauch der Glasplatte verbunden: man kann seine Mischungen ganz darauf vollenden, ohne die Stelle abzuwischen und zu reinigen, worauf man die vorhergehenden Töne gemischt hat; man darf nur immer die Glastafel ein wenig wenden, dann hat man reine Stellen in Vorrath, um die Töne zu mischen, die von den vorhergehenden nichts mitbekommen dürfen.

Ist man fertig mit dem Mischen der Töne, so reinigt man, oder lässt man die Glastafel an eben dem Tage reinigen, ehe noch die Farben zu trocken geworden sind. Wenn man sich genöthigt sieht, dies auf den folgenden Tag oder noch länger zu verschieben, so nimmt man mit dem Spachtel Alles ab, was abgehen will, und wischt die Glastafel mit einem Stückchen weichen Papiers, das keinen Leim hat, ab; hierauf verfährt man mit aufgeschabter Seife, einigen Tropfen Wasser und dem Läufer, wie dies früher schon in der achten Lection S. 129 angegeben ist.

Reine Farben, die man aus den Blasen drücken muss, um eine Palette für die Untermalung aufzusetzen.

Die Anzahl dieser Farben beläuft sich wesentlich auf neun. Man nehme an, es sei ein Kopf von drei bis vier Zoll Höhe zu malen, und denke sich die Farben in Theilen, wovon jeder so gross als ein Kirschkern ist. So würde man nun z. B. aus der weissen Blase (wovon man das Meiste braucht) 12 Theile nehmen, während man bei dem Zinnober an einem Theile genug hat.

Wenn aber ein Kopf in natürlicher Grösse gemalt werden soll, so nehme man die Farbentheile wohl vier Mal so gross; denn es ist eine wesentliche Bedingung für das Gelingen der Arbeit, dass es niemals an Farbe fehlt. Durch die Erfahrung einiger Tage lernt man bald, was man in dieser Hinsicht zu thun hat, um nicht zu viel, was dann verloren gehen würde, aber auch nicht zu wenig zu nehmen.

Auf die Glastafel setze man:

1) Weiss Nr. 1 . . . . . 12 Theile;

auf eine der Seiten der Glastafel:

2) Neapelgelb Nr. 3 (anstatt des Weiss für die Schattenfarben) . 2 „
3) gelben Ocker Nr. 4 . . . . . 8 „
4) dunklen Ocker Nr. 5 . . . . . 4 „
5) hellrothen Ocker Nr. 7 . . . . 5 „
6) rothbraunen Ocker oder dunkel Braunroth Nr. 8 . . . . . 3 „
7) Zinnober Nr. 9 . . . . . 1 „
8) Korkschwarz Nr. 31 . . . . . 4 „
9) Englisch Berlinerblau Nr. 17 . . 2 „
oder besser Kobalt . . . . . 3 „

Dieses sind die reinen Farben, mit welchen man die Töne auf der Glastafel mischt, und die man nachher auf der hölzernen Palette so ordnet, wie auf der siebenten Kupfertafel gezeigt ist, indem man sie oben sehr nahe am Rande aufsetzt. Man sucht dadurch soviel freien Platz als möglich zu behalten, um die Töne auf der Palette, ehe man auf dem Gemälde selbst arbeitet, zu verändern und zu probiren.

Jeder Theil ist also zunächst so gross angenommen, als ein Kirschkern; wenn man aber seine Töne aufstellt, so muss man dies mit Geschicklichkeit so machen, dass jedes kleine Häuflein Farbe auf der Palette erhaben bleibe, wie eine kleine Kugel. Eine Farbe, die so aufgesetzt ist, erhält sich längere Zeit frisch, je breiter und weiter man sie dagegen ausbreitet, um so mehr verliert man und die Farbe wird um so leichter zähe und schwer zu verarbeiten, besonders im Sommer. Man bemühe sich also, soviel als möglich das Ansehen der Palette auf der siebenten Kupfertafel zu erreichen.

Methodische Anordnung der Töne einer Palette zur Untermalung des Fleisches.

Rechts oben auf der hölzernen Palette, zwei Linien vom Rande derselben, setze man etwas reines Weiss, um nöthigenfalls davon mit dem Pinsel nehmen zu können. Dann befolge man folgende Ordnung, sowohl um die Töne auf der Glastafel zu mischen, als auch von da auf die Palette zu übertragen, wobei man, wie schon gesagt, zu beachten hat, jeden Ton nicht breit, sondern aufgehäuft hinzusetzen, besonders die hellen Töne, unter welchen viel Weiss ist. Dadurch können sie noch den andern Tag gebraucht werden, wenn man die Vorsicht braucht, die früher in der neunten Lection S. 142 beschrieben ist.

Ein für alle Mal sei hier noch bemerkt, dass überall, wo in der Folge bei einer reinen oder gemischten Farbe ein * steht, dieses soviel bedeutet, dass dieser Ton noch gar keine Beimischung von Weiss hat; daher wird man bei dem Anfang einer jeden Reihe bei Nr. 1 ein * sehen, ausgenommen bei der neunten und funfzehnten, die eine Vermischung von Weiss in Nr. 1 haben müssen, um graubläuliche oder bräunliche Töne daraus zusammenzusetzen, wie solche nothwendig sind.

Alle Töne, welche in einer Reihe mit Nr. 1 anfangen, sind daher die Basis von den zwei darauf folgenden helleren Tönen, welche die Nr. 2 und 3 haben, und bisweilen auch 4. Von allen denjenigen, welche Nr. 1 haben, nehme man eine etwas grössere Quantität, weil man von diesen wiederum nimmt, um, wenn es nöthig ist, andere Töne nach Belieben zu verstärken oder zu

ändern, zunächst natürlich um die darauf folgende Nr. 2 und 3 zu mischen, die von denselben abstammen.

Es giebt einige Reihen in den Schattentönen, die bei Nr. 2 und 3 ein * haben: dieses bedeutet demnach, dass diese Töne blos mit mehr oder weniger hellem oder dunklem Gelb lichter gemacht werden, ohne den geringsten Zusatz von Weiss. Man kann daher ein für alle Mal annehmen, dass da, wo man kein * bemerkt, allezeit Weiss in der Mischung ist. Dies gilt auch von der zweiten Palette, die für die Vollendung der Carnation bestimmt ist.

Frische, rosenfarbene und helle Töne.

Erste Reihe.

1) Gewöhnlicher Zinnober, rein *.
2) Zinnober und ebenso viel Weiss.
3) Zinnober mit drei oder vier Mal soviel Weiss.

Diese drei ersten Töne dienen bei der Untermalung blos zur Rosenfarbe der hellsten Lichter auf den Wangen, sehr zarter Colorite und zu den lichtesten Stellen der Lippen; für alles Uebrige, und besonders für die Carnation der Männer, ist die zweite Reihe passender.

Man hat nicht nöthig, die Glastafel zu reinigen zwischen der Mischung dieser drei Töne, sondern man lässt immer nur die Hälfte von dem, was man gemischt, zurück, und mischt ebenso viel Weiss hinzu. Zuerst wo nur Zinnober da ist, um den zweiten Ton zu erhalten. Nachdem man diesen Ton auf die Palette gesetzt hat, und zwar zunächst bei dem reinen Zinnober, so macht man den dritten Ton mit der auf dem Glase übrig gebliebenen kleinen Quantität, und setzt noch ebenso viel Weiss hinzu, bis dieser dritte Ton hell rosenfarbig wird.

Ebenso verfährt man bei allen folgenden Tönen. Die Glastafel reinigt man etwas, jedoch nur oberflächlich.

Zweite Reihe.

1) Hellrother Ocker *.
2) Desgleichen halb mit Weiss,
3) Desgleichen mit vielem Weiss.

Diese Reihe dient, um ein wärmeres Roth oder Rosa zu machen, das aber nicht so brillant ist, als das von der ersten Reihe.

Jetzt ist die Glastafel ein wenig abzuwischen und an derselben Stelle weiter zu mischen.

Dritte Reihe.

1) Hellrother Ocker und halb hellgelber Ocker *.
2) Derselbe Ton mit der Hälfte Weiss.
3) Ein kleiner Rest von dem vorigen mit vielem Weiss.

Die zwei letzten Töne, besonders aber der dritte, dienen dazu, um damit den Localton des Fleisches in den schönen und grossen Lichtern zu machen, indem man noch Weiss hinzusetzt, wenn der Gegenstand es verlangt. Man reinige etwas die Glastafel.

Vierte Reihe.

1) Hellrother Ocker und zwei Mal so viel hellgelber Ocker *.
2) Derselbe mit der Hälfte Weiss.
3) Derselbe mit noch viel mehr Weiss.

Für die gelblichsten Lichter des Fleisches.

Wenn man ein sehr reines und brillantes Colorit malt, wie es viele junge Kinder und Frauen haben, so braucht man statt des rothen Ockers den Zinnober und statt des lichten Ockers oder mit dem lichten Ocker zusammen etwas Jaune brillant, ja selbst das gereinigte Neapelgelb, wenn man dieser Farbe sicher ist, um die zweite, dritte und vierte Reihe zu machen.

Es war angerathen, von jeder Farbe Nr. 1, die oben an jeder Reihe steht und mit einen * bezeichnet ist, eine Portion zurückzubehalten. Diese auf dem Glase zurückbehaltene Portion muss wenigstens im Anfange so gross und dem gleich sein, was man bisher schon verbraucht hat.

Mehr oder weniger schwarzblau gebrochene Töne für die Halbtöne und Schatten.

Man fange damit an, einen Theil von den schwarzbläulichen Farben, am besten also Korkschwarz, mit dem vierten Theile

Kobalt zusammenzumischen. Diese Mischung setze man in eine Ecke der Glastafel, um davon in alle ohne Weiss mit einem * Nr. 1 bezeichneten Töne zu mischen, die man hierzu aufbewahrt hatte. Man macht von diesem Ton eine grössere Quantität an, als von dem übrigen.

Jetzt drehe man die Glasplatte ein wenig, um die folgenden Töne auf einer reinen Stelle mischen zu können.

Fünfte Reihe.

1) Reiner Zinnober mit dieser schwarzblauen Mischung, dass dies den vierten Theil des Zinnobers beträgt*.
2) Die vorige Mischung mit der Hälfte Weiss.
3) Dieselbe mit vielem Weiss.

Diese drei Töne sind violett und für einige Parthieen der Lippen und Thränenwinkel. Das Roth wird vorherrschend sein. Meistens wird man zu diesen Tönen während des Malens mit dem Pinsel von den Tönen der ersten Reihe nehmen, wenn es nöthig sein sollte oder auch von der siebenten und achten Reihe.

Man reinige die Glastafel wegen der weissen Farbe ein wenig.

Sechste Reihe.

1) Hellrother Ocker vermischt mit einem Viertheil von der schwarzblauen Mischung*.
2) Eben diese Mischung mit der Hälfte Weiss.
3) Dieselbe mit vielem Weiss.

Für das Grau-Violett, das weniger lebhaft ist, als die Töne der fünften Reihe; man lasse aber das Roth noch vorherrschen.

Man wische die Glasplatte ein wenig ab.

Siebente Reihe.

1) Hellrother Ocker und hellgelber Ocker, die nämliche Farbe, die man von der reinen Farbe der dritten Reihe zurückbehalten hat, zu welcher man ein Viertheil von dem Schwarzblau mischt *.
2) Dieselbe Mischung mit der Hälfte Weiss.
3) Dieselbe mit vielem Weiss.

Dient für die Halbtöne des Fleisches, die gleich auf die

Lichter folgen und deren Ton nicht in's Grau-Violett geht, sondern in die Localfarbe des Fleisches für die abgewendeten Flächen, das heisst, welche für das Auge des Malers und von der Stelle aus, wo er sitzt, das Licht nicht von vorn erhalten.

Man reinige die Glastafel etwas.

Achte Reihe.

1) Hellrother Ocker, vermischt mit zwei Mal soviel hellgelbem Ocker; der aufbewahrte Ton der vierten Reihe mit einem Viertheil Schwarzblau *.
2) Dieselbe Mischung mit der Hälfte Weiss.
3) Dieselbe mit vielem Weiss.

Dient für die Halbtöne, welche schon in's Grünliche übergehen, folglich darf hier das Roth nicht vorherrschend sein, was natürlicher Weise wegen der hinzugesetzten Menge des Gelb von selbst kommt.

Man reinige die Glastafel etwas.

Neunte Reihe.

1) Das reine Schwarzblau mit einem Viertheil Weiss.
2) Dasselbe mit mehr Weiss.
3) Dasselbe mit vielem Weiss.

Für alle mehr oder weniger bläulichen Töne des Fleisches, oder, um davon unter die violettlichen und grünlichen Halb- und Uebergangstöne zu mischen, wenn diese noch kälter und weniger farbig erscheinen sollen, ferner für das Weiss der Augen, für blaue Augen etc.

Man reinige etwas die Glastafel.

Zehnte Reihe.

1) Das Schwarzblau, mit etwas mehr hellgelbem Ocker als dieses Schwarz, und einem Atom, d. h. sehr wenig Zinnober *.
2) Dasselbe mit der Hälfte Weiss.
3) Eben dasselbe mit viel mehr Weiss.

Für die grünlichen oder grau-grünlichen Halbtöne, die noch etwas von der Localfarbe des Fleisches beibehalten; daher mischt

man ein wenig Roth darunter, aber der grünliche Ton muss vorherrschen.

Halbtöne, welche den Schatten am nächsten sind.

Elfte Reihe.

1) Das Schwarzblau mit der gleichen Quantität hellgelbem Ocker und sehr wenig rothem Ocker, für die grünbläulichen Töne, welche schon zur Kategorie der schwachen Dunkelheiten gehören *.
2) Eben dieselbe Mischung, zu welcher man etwas mehr gelben Ocker und sehr weniges Neapelgelb hinzusetzt; für die grün-gelblichen Töne in der Kategorie der hellen Dunkelheiten *.

Man drehe die Glastafel ein wenig und wähle eine reine Stelle.

Zwölfte Reihe.

1) Neapelgelb, ebenso viel hellrother Ocker und blos ein Viertheil von eben demselben Schwarzblau, dessen man sich bisher bedient hat *.
2) Eben derselbe Ton mit ein wenig mehr Roth und Neapelgelb *.
3) Wie der vorige, indem man noch ein wenig mehr Neapelgelb dazu mischt, welches die Stelle des Weiss zum Auflichten vertreten soll *.

Diese drei Töne sollen zum Malen der reflectirten Schatten gebraucht werden, und man mag sie in grünliche, graue oder mehr oder weniger gelbrothe umändern, je nachdem es die Natur des Wiederscheins, den man nachahmen will, erfordert. Meistentheils aber darf man kein Weiss hinzusetzen, weil diese Reflexe blos von einem Lichte etwas erhellt sind, das von einem benachbarten Körper in den Schatten zurückgeworfen ist; daher ist es sehr selten der Fall, dass man Weiss hinzuzusetzen hat. Je luftiger der Ton der Schatten sein soll und je mehr die Reflexe von blauen oder doch dem Blau verwandten, kalt gefärbten Gegenständen herrühren, um so eher wird man sich auch hierbei des Weiss zu bedienen haben.

Man wende die Glastafel, das heisst, man mische nicht auf

derselben Stelle, sondern neben der Stelle, die man verlässt, und an einem ganz reinen Orte.

Dreizehnte und letzte Reihe für die Fleischfarben.

1) Braun, oder dunkelrother Ocker, mit dem vierten Theile Schwarzblau vermischt *.
2) Hellrother Ocker, ebenso viel hellgelber Ocker und ein Viertheil Schwarzblau *.
3) Hellrother Ocker, noch mehr hellgelber Ocker und weniger als ein Viertheil Schwarzblau *.

Diese drei Schattenfarben, sowie überhaupt alle gebrochenen Töne, kann man nach Belieben umändern, je nachdem man mehr oder weniger von der einen, oder sogar von beiden Urfarben, woraus sie bestehen, hinzusetzt. Denn das Schwarzblau vertritt die Stelle des Blau, und dieses nebst den zwei anderen, nämlich dem Roth und Gelb, machen zusammen die drei ursprünglichen Farben aus, womit alle Gegenstände der Natur colorirt werden.

Je mehr nun Schwarzblau in den Ton genommen wird, um so gedämpfter wird der Farbenton werden, wie er ja auch dunkler dadurch wird; je mehr weiss, um so heller wird der Ton werden, wenn auch meist weniger farbig und lichtvoll, doch oft frischer; je mehr irgend ein Gelb, um so wärmer und auch, wenn hell, lichtvoller etc. etc. Die verschiedenen Arten der gelben und rothen Farben etc. dienen aber dazu, dass man die mannigfaltigen Eigenthümlichkeiten der Töne in der Natur, je nachdem sie dort leuchtender, brillanter, milder, durchsichtiger, fester Natur sind, nachbilden kann, was mit einem und demselben Farbstoff geradezu unmöglich sein würde.

Alle diese nach bestimmter Methode schematisch gemischten Töne kann man nicht allein mit dem Pinsel bis in's Unendliche verändern und umändern, indem man, wenn es nöthig ist, einen kleinen Theil eines Tones mit einem Theil von einem anderen vermischt, sondern auch indem man von den reinen Farben zu einem Ton hinzusetzt, was gerade nothwendig erscheint. Denn fast niemals werden dergleichen schematisch gemachte Mischungen, sowie sie sind, gebraucht werden können, ohne sie nach dem Tone zu verändern, den man nachahmen will. Alle diese Mischungen

sind nur ein Hülfsmittel, aber dieses Hülfsmittel lässt uns die Verschiedenheit mit dem eigentlichen Ton, den man zu erreichen wünscht, leichter bemerken und besser beurtheilen, ob und wie viel etwa von dem Roth, Gelb, Schwarz oder Blau etc., mit dem Pinsel hinzuzusetzen ist.

Die Reste der reinen Farben, welche übrig geblieben sind, nehme man von der Glastafel ab und setze sie reinlich auf den äusseren Rand der Palette oben links. Man gebraucht sie zur Veränderung, Erneuerung der bereits gemischten Töne oder Mischung neuer mit dem Spachtel ebensowohl als mit dem Pinsel.

Man kann und wird also alle auf der Palette befindlichen Töne unter sich vermischen. Diese Mischungen muss man aber nicht im Kern der Farbehäufchen vornehmen, die immer möglichst rein bleiben müssen, sondern man nimmt etwas von dem Rande der einen, etwas von dem der anderen, und wenn es nöthig ist, auch von einer dritten Farbe, und indem man diese kleinen Farbentheile auf einen reinen und freien Platz der Palette setzt, macht man die Mischung mit dem Pinsel, bis man damit zufrieden und der zusammengesetzte Ton dem Original ähnlich ist.

Wenn die Palette mit diesen kleinen Versuchen zu angefüllt ist, so dass kein Platz für neue vorhanden wäre, ohne dass diese sich mit den alten vermischten, so nimmt man sie alle mit dem Spachtel weg, reinigt die ganze Palette mit Oel, mit dem Spachtel und einem kleinen Läppchen, und lässt blos die schematischen Reihen und die reinen Farben unberührt. Diese Arbeit ist von Zeit zu Zeit um so nöthiger, da diese kleinen Versuche, die dünn auf der Palette sind, trocknen und zähe und mehr oder weniger von jenem feinen und fast unsichtbaren Staub, der überall aufsteigt, bedeckt werden, dies macht die Farben schmutzig, d. h. schlecht zu gebrauchen. Dieses Reinigen der Palette, wenn zu viel Reste bereits gebrauchter Töne den rein gebliebenen Platz zu sehr beengen, ist selbstverständlich immer zu wiederholen, so oft dieser Fall eintritt, sei es bei einer Untermalung oder irgend einer Uebermalung.

Alle zu durchsichtigen Farben braucht man verständiger Weise bei einer Untermalung nicht. Sie decken nicht gut und viele derselben, wie Kasselerbraun, Terra di Siena und zumal

Asphalt und Mumie dürfen nicht mit anderen Farben, am wenigsten mit Weiss vermischt werden, wenn sie nicht zu sehr nachdunkeln und die Farbe verändern sollen. Dagegen sind alle diese selben Farben rein gebraucht auf einer vollkommen trocknen Untermalung ganz vortrefflich.

Jede Untermalung ist im Ganzen heller zu halten, als die Natur oder das Original erscheint, damit die Töne der Uebermalung dunkler und kräftiger als die darunter liegenden sind, was der Malerei Durchsichtigkeit verleiht und verhindert, dass die Töne schwer und schwarz erscheinen. So muss natürlich auch das Braun aus hellerm oder dunkelm Ockern gemischt, jedenfalls heller gehalten werden, als es später erscheinen soll, dann aber sind zum Fertigmachen in dünnerem oder dickerem Auftrag jene Farben vorzugsweise zu gebrauchen, rein oder mit rothem oder auch mit gebranntem Lack vermischt.

Sie haben einen bewunderungswürdig kräftigen Ton von grosser Intensität, ohne dass die dunkle Färbung, welche sie hervorbringen, im Geringsten schwer, kalt, oder undurchsichtig ist. So wird man sich dann jener Farben z. B. bei braunen Haaren, zu den verschiedensten Dunkelheiten für Höhlen oder Gebäude, bei dunklen Terrains, Felsen, Baumstämmen u. dgl. bedienen, sobald diese Gegenstände sich im Vordergrund befinden, wo sie ja immer Kraft und Durchsichtigkeit zugleich erfordern. Die Kasseler Erde ist daher auch geeignet, um die Pupillen der Augen damit zu übergehen, was diesen Kraft und Tiefe giebt; ebenso für die starken Schatten bei Möbeln von dunklem Holze, desgleichen in den Druckern tiefer Falten von kräftig braunen Draperieen etc. Auch kann sie ja mit gebrannter Terra di Siena oder gebranntem Lack vermischt werden, je nachdem es der besondere Fall erfordert. Allein niemals gebrauche man sie zu den Schatten des Fleisches, so dunkel und kräftig diese auch zuweilen in einem alten Gemälde erscheinen. Gerade der Missbrauch dieser Farben von mehreren vortrefflichen italienischen Malern hat ihre Gemälde so sehr nachdunkeln lassen. Denn diese Farben, die schon durch den Zutritt der Luft sehr nachschwärzen, werden noch um so schwärzer, weil man, um das Trocknen zu befördern, viel Trockenöl hinzusetzen muss.

Da es beim Malen der Fleischfarbe unvermeidlich ist, zu

gleicher Zeit auch alle Gegenstände, die in der Nähe derselben sind, zu malen, wie z. B. einen Theil der Haare, der Wäsche, der Bekleidung oder des Hintergrundes etc., weil sonst diese verschiedenen Gegenstände mit der Fleischfarbe nicht wohl verschmolzen werden könnten, so kommen jetzt zur Palette der Fleischfarben noch einige Töne hinzu.

Für die Haare überhaupt.

Vierzehnte Reihe.

1) Schwarz, dunkelrother Ocker und Dunkel-Ocker *; für die grössten und stärksten Schatten der Haare, oder für die Localfarbe dunkelbrauner Haare.
2) Schwarz, gelber Ocker und hellrother Ocker *; für die Localfarbe kastanienbrauner Haare, oder für die Schatten blonder Haare.
3) Schwarz, Neapelgelb und hellrother Ocker; wenn sie sehr blond sind, für die Localfarbe, indem man das Gelb vorherrschen lässt und sehr wenig Schwarz, und für die hellsten Lichter bisweilen Weiss zusetzt, aber blos mit dem Pinsel.

Man drehe die Glastafel ein wenig und nehme eine reine Stelle für folgende Mischungen.

Für die Wäsche.

Funfzehnte Reihe.

1) Reines Schwarz mit der Hälfte Weiss; für die stärksten Schatten, zu welchen man, wenn es die Färbung erfordert, ein wenig Gelb und etwas weniger rothen Ocker hinzusetzen kann.
2) Eben dieselbe schon fertige Mischung, mit mehr Weiss; für die Halbtöne, und wenn es die Färbung erfordert, kann man rothen Ocker hinzusetzen.
3) Mit noch viel mehr Weiss; für die leichten Halbtöne.
4) Für die höchsten Lichter kann man das reine Weiss in der Untermalung gebrauchen.

Für die Hintergründe, sobald sie nicht einen Himmel vorstellen.

Sechszehnte und letzte Reihe.

Man wird aus denselben Farben sich die Töne zu mischen haben. Also:

1) Für sehr dunkle Hintergründe, Schwarz dunkler Ocker, dunkelrother Ocker *.
2) Für hellere Hintergründe ebendieselbe Mischung mit dem vierten Theil Weiss oder mehr, je nachdem der Ton etwas stumpfer zugleich mit der Helligkeit werden soll, oder mit den lichten Ockern und Schwarz, wenn er farbiger sein soll.

Die Farbentöne für die Kleidung anzugeben ist unmöglich, da diese von der Farbe des Stoffes, den man zu malen hat, abhängen. Nach Beschaffenheit der Localfarbe des Stoffs, den man vor Augen hat, muss man nun selbst die nöthigen Töne mischen, wenn sie unmittelbar die Fleischfarbe berühren. Ist dies nicht der Fall, so braucht man sich auch noch nicht darum zu kümmern und schiebt die Mischung dieser Töne auf, bis die Fleischpartheien angelegt sind.

Bei der Mischung der Töne für die Haare und Wäsche muss man sich ebenfalls bemühen, die Localfarben nachzuahmen, die man gerade malen will. Die Localfarbe der Gründe anzugeben, ist unmöglich und hängt vom Gegenstande ab. Im Allgemeinen wird eine unbestimmte Farbe dazu die geeignetste sein, d. h. also irgend eine Art von Grau, das mehr oder weniger in's Bräunliche, Bläuliche, Grünliche etc. fällt, so dass der Kopf, die Haare und die Kleidung sich von dem Grunde ohne Härte und auf eine milde und harmonische Weise lösen. Es wird gut sein, dass der Ton der Hintergründe in einem gewissen Contrast zu dem der Haare, der Kleidung, genug dessen, was sich darauf absetzen soll, steht. Ist eines von diesen hell, so ist das andere dunkel zu halten und ebenso in den Farben contrastirend. Eben so ist die Art der Wäsche ob grob ob fein zu charakterisiren, indem das Grau derselben mehr oder weniger mit Gelb, und bisweilen sogar mit etwas Roth vermischt, und bei feiner Wäsche das Grau

blos aus ein wenig Schwarzblau mit vielem Weiss zusammengesetzt wird. Wesentlich aber unterscheidet sich die feine Wäsche von der groben hauptsächlich durch die Natur der Falten, die demgemäss mehr oder weniger breit sind. Ausserdem hat die feine Wäsche mehr Durchsichtigkeit, so dass man selten harte und dunkle Schatten oder vollkommen weisse Lichter gewahr wird.

Ebenso verhält es sich auch mit Stoffen; der Grad der Feinheit derselben giebt ihnen mehr oder weniger Biegsamkeit, und darnach ändert sich die Natur ihrer Falten. So viel vorläufig über diesen Gegenstand.

Von den Haaren.

Die Haare sind von einer hornartigen Substanz, sie sind polirte und glänzende Körper, wenn kein Puder darin ist. Diejenigen, welche gepflegt werden, und besonders die von jungen Leuten und Kindern, sind seidenartiger und glänzender als die anderen. Diese Eigenschaften muss man nachahmen; sie charakterisiren sich nicht allein durch die Tiefe der Schatten, die viel dunkler sind, als sie sonst sein würden, sondern auch durch den Glanz, der in den starken Lichtern viel lebhafter ist, indem sich das Licht darauf spiegelt, wie auf allen polirten Körpern. Die hellen Lichter in braunen Haaren sind gemeiniglich von einem kälteren Ton, je nachdem der Haupt- oder Localton der Haare mehr oder weniger braunschwarz ist. Bei den blonden oder sehr hell kastanienfarbigen Haaren sind die Lichter oft goldig, mehr oder wenig gelblich oder röthlich. Um nun den Glanz wahrhaft schön blonder Haare, wie sie bei Kindern sind, zu malen, so bedient man sich statt des Weiss für die Lichter des Neapelgelbs, oder Jaune brillant, die einen brillanteren Ton geben als das Weiss, und eben so gut decken. Dessenungeachtet aber kann man, wo es nöthig ist, etwas Weiss hinzusetzen, wenn der Ton mehr ins Helle und weniger in das entschieden Gelbe fallen soll, allein dieser Zusatz des Weiss findet nur bei den hellen Glanzlichtern Statt. Ueberhaupt aber muss man sich bei der Untermalung nicht zu sehr in eine zu grosse Aufführung der Einzelheiten verlieren, bei der Beendigung eines Werkes dagegen muss man die

grösste Richtigkeit des Tons mit der grössten Freiheit des Pinsels zu verbinden suchen, ohne auch hierbei in zu ängstliche Nachahmung aller Details zu gerathen. Denn die Grazie und Leichtigkeit eines fliessenden Haares wird besser mit leichter Hand nachgeahmt, als je mit aller Mühe der Welt zu erreichen wäre.

Wie schon im Anfang dieser Lection bemerkt worden, ist die Aufstellung dieser schematischen Palette wesentlich und ausschliesslich für die Anfänger gemacht. Diesen ist dadurch die Möglichkeit gegeben, sicherer und besser die Farben kennen zu lernen, aus denen sich die von ihnen in der Natur gesehenen Töne herstellen lassen, als durch ganz unsicheres Suchen und Umhertappen. Sich an eine gewisse Ordnung der Aufstellung der Farben auf der Palette zu gewöhnen ist überaus rathsam, damit man während der Arbeit keine Zeit verliert mit dem Aufsuchen der Farben und Töne, die man eben gebrauchen will.

Eben so wie diese Lection ist auch die nächstfolgende wesentlich im Interesse der Anfänger geschrieben und zumal solcher, die einen Unterricht von Künstlern nicht erhalten können. Weiter Vorgeschrittene werden wohl sehr Vieles davon bereits wissen und ausüben; — was dem einen oder andern neu sein dürfte, das kann er sich ja dann um so leichter aneignen.

Elfte Lection.

Wie man sich bei einer guten Untermalung zu verhalten hat.

Die erste und unumgänglich nothwendigste Bedingung bei der Untermalung ist, dass der Umriss der Zeichnung richtig und treu sein muss. Der Umriss wird mit weisser Kreide oder Kohle, gewöhnlich auf die Leinwand (oder einen anderen Malgrund, Holz, Pappe etc.) gemacht, wenn der Gegenstand in ganzer oder in halber Lebensgrösse; wenn er aber kleiner, so macht man nur die ersten Hauptzüge mit weisser Kohle oder Kreide, und berichtigt die Einzelheiten mit schwarzer Kreide oder Rothstein, mit welchen sich zarter und feiner zeichnen lässt, da sie schärfer zugespitzt werden können. Bleistift ist hierzu nicht anzurathen, weil sich das Blei durch dünnere Lagen Farbe förmlich durchfrisst und wie auf der Farbe liegend zu sehen ist.

Ist man noch nicht geübt genug, so kann man auch die Gegenstände auf dünnem Papier entwerfen. Auf diesem corrigirt und feilt man an der Zeichnung so lange, bis man damit vollkommen zufrieden ist. Alsdann trägt man das Ganze oder den einzelnen Gegenstand auf die Leinwand über, indem man sie durchzeichnet.

Wie man eine Zeichnung auf Papier um sie auf die Leinwand zu übertragen, durchzeichnet (kalkirt).

Dies kann auf zweierlei Art geschehen.

I. Man färbt die hintere Seite des Papiers sehr stark mit Rothstein, oder mit einer zarten und weichen rothen Kreide (Bolus), indem man mit einer stumpfen, ungefähr drei Linien breiten Rothsteinspitze sehr breite Striche macht, die man ein zweites Mal in die Quere frei

und ordentlich durchkreuzt, und wenn es nöthig ist, auch ein drittes Mal, damit genug Färbemittel vorhanden ist. Hierauf werden mit einem sehr dicken Wischer aus Löschpapier, das schräg durchschnitten ist, diese Schraffirungen überall sehr gleich in einander gewischt, damit das Papier ganz gleichmässig damit bedeckt wird, wie durch einen Grund, den man mit dem Wischer gemacht hat. Die auf diese Art rothgefärbte Seite legt man auf die Leinwand, die zuvor mit Bimstein abgerieben ist, und befestigt darauf das Papier an zwei Ecken oben mit zwei Stückchen Oblate, indem man das übrige Papier frei lässt, damit man es von Zeit zu Zeit aufheben und sehen kann, ob die Durchzeichnung gut gerathen ist und ob man nicht einige Theile des Umrisses vergessen hat. Diese Methode des Durchzeichnens hat einen doppelten Vortheil für den Anfänger: 1) die Umrisse genau zu berichtigen, ohne die Fläche der Leinwand zu beschmutzen und anzugreifen; 2) mit aller Freiheit den Gegenstand auf die passende Stelle der Leinwand zu bringen, falls er auf dem Papier schlecht placirt war. Für diesen letzteren Zweck befestigt man das Papier dann entweder etwas höher oder niedriger, mehr links oder rechts, wie man es wünscht und wie der Gegenstand am besten sich in dem Raume ausnimmt und diesen am befriedigensten füllt; aber allezeit muss man wohl Acht haben, dass die aufrecht stehenden Gegenstände auch wirklich winkelrecht auf den Rahmen zu stehen kommen, sonst erscheint alles schief und verkehrt. Wenn das Papier fest ist, so fängt man an, den Umriss durchzudrücken (kalkiren). Man nimmt eine starke Näh- oder Radirnadel und befestigt sie in einen hölzernen Stiel. Die Spitze muss sehr stumpf, rund und polirt sein, damit das Papier bei dem Zeichnen nicht zerrissen wird. Mit dieser Spitze übergeht man sehr genau alle Striche des Papiers, welche man auf der Leinwand haben will, ohne stark aufzudrücken, hebt übrigens bisweilen das Papier leise in die Höhe, um zu sehen, was man macht, und ob die Durchzeichnung deutlich ist, oder zu stark, oder zu schwach. Es versteht sich, dass man das Papier immer wieder genau an seine Stelle legt, was sehr leicht geschieht, weil es in den oberen Winkeln befestigt ist. Allein es geschieht öfters wider unseren Willen, dass bei dem Auflegen

der Hand auf das Papier in demselben einige Falten entstehen, die dann doch die Verhältnisse und die Richtigkeit der Zeichnung in Unordnung bringen, deshalb muss man hierauf wohl Acht geben, sonst wird die Zeichnung eben doch falsch. Ist man überzeugt, dass die Nadel überall richtig durchgedrückt hat, und alle Züge getreu wiederholt sind, so nimmt man das Papier ab und fängt seine Arbeit mit dem Pinsel an.

II. Anstatt die Rückseite des Papiers, worauf man seine Zeichnung gemacht hat, zu färben, nimmt man auch ein einzelnes dünnes Blatt Papier, das nach der vorigen Art bestrichen und gewischt ist. Dieses Kalkirpapier legt man zwischen die Zeichnung und Leinwand, so dass die mit Rothstein angewischte Seite unmittelbar auf die Leinwand zu liegen kommt. Dieses angewischte Blatt braucht nur von geringerer Grösse zu sein, als der Gegenstand, weil man es nach Gefallen hin und her legen kann, wenn es nur immer unter die Stelle, auf welcher man wirklich zeichnet, zu liegen kommt, und man von Zeit zu Zeit beobachtet, dass dieses geschieht. Uebrigens verfährt man, wie es schon oben beschrieben ist, und man hat hierbei den Vortheil, nicht die Rückseite jeder Zeichnung zu beschmutzen, und eben dasselbe gefärbte Blatt mehrmals anzuwenden, wenn man es bei jeder neuen Kalkirung nur ein wenig von Neuem anwischt. Zu diesem Zweck aber, dies sei hier nochmals wiederholt, muss man ein sehr dünnes und glattes Papier wählen, sonst wird die Durchzeichnung unvollkommen, und man wird genöthigt, mit der Nadel zu stark aufzudrücken, was für die Hand und den Strich unbequem ist.

In den Handlungen, welche Malerutensilien verkaufen, findet man überall bereits fertig präparirtes Pauspapier, roth, blau, schwarz u. s. w. und zwar sowohl solches, das eine lose aufsitzende Pause giebt, als auch solches, welches durch eine Art Oelgrundirung nur schwer, etwa mit Terpentin, wieder wegzuwischende Pausstriche giebt.

Je geschickter bereits ein Künstler ist, um so weniger bedarf es nothwendiger Weise sorgfältig ausgeführter Aufzeichnungen, am wenigsten solcher, die dann erst kalkirt werden müssen. Dies kostet jedenfalls Zeit, auch liegt oft in den leichten, ersten Strichen ein Reiz von Leben und Frische, den sich der Künstler

gern bewahrt. Solche geübte Künstler werden daher nicht erst diese für sie unnöthige Vorarbeit machen. Der Anfänger aber muss sorgfältig jedes Mittel ergreifen, es koste viel oder wenig Zeit, das ihm am sichersten dazu verhilft, seine Aufzeichnung richtig herzustellen.

Berichtigung des Umrisses mit dem Pinsel auf der Staffelei.

Von jetzt ab soll nun an der Staffelei gearbeitet werden. Es bedarf gewiss erst einiger Gewöhnung und Uebung, ehe der Anfänger es nicht als eine Unbequemlichkeit empfindet, an der aufrecht stehenden Staffelei zu arbeiten, zu gleicher Zeit Palette, Pinsel und Malstock mit der linken Hand zu halten und sich des letzteren als Stütze für die rechte Hand zu bedienen. Aber sehr bald wird sich ihm diese Stellung, wie sie gesunder ist als das Sitzen und vorübergeneigte Arbeiten, auch als die angemessenste erweisen, um die Arbeit gut übersehen und beurtheilen zu können.

Die Staffelei muss nur wenig nach hinten geneigt und so senkrecht als möglich, jedoch ohne die Sicherheit zu gefährden, aufgestellt werden.

Man nehme also Palette, Pinsel und Malstock, und mit einem röthlich braunen Ton, ohne Vermischung mit Weiss, und einem hinlänglich langen und ziemlich feinen und spitzen, nicht zu dünnen Pinsel (am besten von Marderhaaren, etwa fünf bis sechs Linien lang, der sich nicht bauscht), übergehe man die wichtigsten Umrisse, aber blos in den Fleischpartieen, nachdem man etwas Trockenöl zugenommen, um die Farbe fliessender, leichter und durchsichtiger zu machen, wie beim Tuschen, und mache alles dieses mit leichter und sicherer Hand. Man verwende alle Aufmerksamkeit auf die Berichtigung des Ganzen und der einzelnen Theile, besonders der Augen, der Nase und des Mundes, wenn ein Kopf gemalt werden soll, und zwar in der Weise, dass die Pinselstriche biegsam und gut verlaufend in allen Theilen, die im Lichte stehen, fein und leicht, dagegen in den Schatten mit mehr Nachdruck, d. h. breit, weich und gesättigt sind, und dies geschieht, wenn man den Pinsel bei den Umrissen der runden und beschatteten Formen mehr aufdrückt, und da, wo die Striche

feiner und schwächer sein müssen, den Pinsel nach und nach erhebt: man folgt hierin den Principien der Schreibkunst für schwach und stark. Genug, man verfährt mit dem Pinsel eben so, wie der Zeichenlehrer es gewiss wird gelehrt haben, indem er vor Anlegung des Schattens eines Kopfes oder einer Hand etc. darauf gesehen haben wird, mit einer rundlichen und weichen Spitze der Kreide einige Züge des Ganzen viel charakteristischer und kräftiger als andere angeben zu lassen. Diese starken und breiten Striche, die an passenden Stellen und ohne Trockenheit ausgeführt sind, geben dem Contour schon viel Energie und machen, dass man die Schatten mit weniger Furcht und Zaghaftigkeit anlegt.

Zuerst müssen die Schatten mit wenig Farbe, wie getuscht, angelegt werden, bevor man die Lichter dick aufträgt.

Ist die Zeichnung besser und charakteristischer gemacht, so nehme man einen weichen und vollen Borstpinsel [1]) und lege mit demselben bräunlichen Ton die wichtigsten Schattenmassen an, ohne ins Detail zu gehen, und zwar immer mit wenig Farbe, transparent, wie Aquarell. Man vermischt den Ton mit etwas mehr rothem Ocker, um damit einige Parthieen mehr zu decken, oder nur dunkler zu machen, wie z. B. die Nasenlöcher, die Linie des Mundes zwischen den Lippen, bisweilen auch die Ecken, sowie auch die Dicke der Augenlider, mit einem Worte überall, wo das Blut durchscheint. Alles dieses muss mit einer gewissen Freiheit geschehen; man halte sich nicht zu sehr dabei auf, die Schatten in einander zu vertreiben, denn dies ist nur eine erste Vorbereitung. Diese Methode, die Schattenmassen, ja selbst die Abtönung irgend einer Parthie des Fleisches anzugeben, ist überaus vortheilhaft; sie giebt schon eine leichte Idee von der Rundung und von der allgemeinen Wirkung, man weiss danach sicherer, wo man

1) Die Stärke der Borst- oder Haarpinsel richtet sich nach der Grösse des Kopfs oder des zu malenden Gegenstandes. Im Allgemeinen muss man sich sogleich Anfangs mehr an grosse als kleine Pinsel gewöhnen; sie breiten die Farbe viel gleichförmiger und stärker aus, als die kleinen, und überhaupt, die kleinen Pinsel muss man nur gebrauchen wo sie durchaus nothwendig sind, d. h. wo es sich um feine und scharfe Zeichnung handelt.

Licht und Halbton anbringen muss, und wie man einen ganzen Kopf oder irgend einen anderen Theil des Körpers malen und durch Abtönung abrunden und modelliren soll.

Jetzt nehme man stärkere Pinsel, fünf oder sechs in die linke Hand oder vor sich auf das kleine Brett der Staffelei. Einen dieser Pinsel fülle man mit einem der lichtesten Fleischtöne, welche aus gelbem Ocker, Roth und vielem Weiss gemischt sind, und impastire damit breit und dick alle starken Lichter, wie wenn man Weiss auf eine Zeichnung auf grauem Papier setzt. Man nimmt dazu nicht den weissesten von allen Tönen, aber eine von den hellsten Localfarben des Fleisches, die einen frischen und reinen Ton giebt, wenn er auch nicht so leuchtend ist, als im Original. Man muss auf diese Weise etwas übrig behalten, um später auf der Mitte eben dieser lichten Stellen mit einem brillanteren Ton noch Licht aufsetzen zu können. Vor diesem aber muss der ganze Kopf gedeckt und gleichsam wie fertig sein, alsdann erst kann man diese höchsten leuchtendsten Lichter anbringen und durch diese lebendigen, schärfer als das Uebrige gezeichneten Pinselstriche dem Ganzen mehr Leben und Rundung geben.

Hat man die Localtöne der Lichter angelegt, so setzt man ihnen zur Seite die noch sehr reinen Töne, die sie von allen Seiten umgeben; man nimmt dazu einen Ton, der etwas weniger licht ist, aber immer noch ohne alles beigemischte Schwarz oder Blau. So schreitet man durch Abstufung der Töne vor, Ton an Ton, indem man den Kopf abrundet, bis man an die zurückweichenden Töne kommt, die schon ein wenig gedämpft und durch Schwarzblau gebrochen sind. Es sind dies die fortschreitenden Töne der fünften bis inclusive zehnten Reihe. Man muss aber besonders beachten, keine von ihnen anders zu gebrauchen, als nach dem Grad der Abtönung, d. h. der schrägen Stellung der Fläche gegen das directe Licht nothwendig ist, zu gleicher Zeit aber die Localfarbe der Parthie, an der man gerade arbeitet, berücksichtigen, ob sie mehr oder weniger röthlich, gelblich, violettlich, grünlich, grau oder bläulich ist. Man muss sich daher sehr in Acht nehmen, diese gebrochenen Farben der Halbtöne zu übertreiben, im Gegentheil müssen sie sich unter einander so unmerklich und natürlich mit der Localfarbe des Fleisches verbinden,

dass man sie fast nicht bemerken kann; sie müssen mit dem Licht ein Ganzes bilden, das dergestalt gut abgestuft ist, dass man sie nicht mehr unterscheiden kann, als in der Natur selbst, wo das Publikum, das sich nicht mit der Malerei abgiebt, blos eine und eben dieselbe Fleischfarbe überall gewahr wird, ausgenommen, wo der Localton sich ändert, wie im Colorit der Wangen, am Bart etc. Daher muss man unaufhörlich alle Theile des Kopfes oder des Gegenstandes unter sich vergleichen, denn ein alscher Ton macht in der Carnation einen auffallenden Fleck. Man kann aber die Verschiedenheit und die Harmonie der Töne nur in ihrem Verhältniss zu einander, in dem allein sie sich als Gegensätze offenbaren, während sie im Ganzen ja gleichartig sind, recht erkennen. Es kann daher nicht genug eingeschärft werden, dass man sich daran gewöhnen muss, fortwährend alle Theile des Kopfes oder Gegenstandes, den man eben macht, unter sich zu vergleichen, sowohl in der Arbeit, wie in der Natur und eines mit dem anderen.

Von den Halbtönen geht man nach und nach zu den wirklichen Schatten über, und endlich zu den Reflexen, deren Töne in der zehnten, elften und zwölften Reihe angegeben sind, so dass man die bräunliche Antuschung, die nur angelegt war, um die Wirkung der Arbeit im Ganzen näher festzusetzen, von Neuem zu decken hat. Jetzt bemüht man sich, allen Schatten den rechten Ton zu geben, wenn auch bei den tiefsten Dunkelheiten in einem etwas wärmeren Ton, d. h. etwas röthlicher in der Anlage als im Original oder in der lebenden Natur. Allein man muss deswegen die Schatten nicht stärker oder dunkler anlegen, als sie sein sollen; im Gegentheil etwas schwächer, und vorzugsweise die kälteren Töne nicht zu dunkel, besonders bei der Untermalung. Denn ausserdem, dass die Schatten geneigt sind, nachzudunkeln, wie dies bei allen Oelfarben geschieht, so ist es überhaupt übel, wenn man bei der Uebermalung einen helleren Ton auf einen dunkleren legen soll; denn diese Stellen werden trübe und mehlicht, und verlieren die schöne Durchsichtigkeit, die man in den Schatten sorgfältig bewahren muss. Die helle, zum Decken darüber getragene Farbe erscheint sehr leicht wie ein Nebel, ein Flor, oder wie Staub. Es macht eine unangenehme Wirkung

auf das Auge, und die Parthie verliert den Schein der Wahrheit, d. h. das Aussehen der Fleischfarbe ohne Beleuchtung.

Man halte also bei der Untermalung die stärksten Schatten etwas wärmer, die grossen Schattenmassen nicht so dunkel, als sie werden sollen, woraus sich mancherlei Vortheile ergeben, wenn man diese Anlage, nachdem sie trocken ist, übermalt um die Arbeit zu vollenden. Man trage seine Farben dreist, frei und gleichförmig auf, ohne sie zu quälen; man vermeide, mit dem Pinsel eine in die andere zu sehr zu vertreiben, denn dadurch muss man die verschiedenen Töne der Farben nicht in einander fliessen und übergehen lassen, sondern man trägt mit Ueberlegung in fast unmerklicher Folge die Töne an die Seite der anderen, mit denen man sie verbinden will, auf. Man darf sich nicht eher mit der Vereinigung aller dieser Gradationen beschäftigen, als bis alle Töne an Ort und Stelle sind und der Kopf in einer gewissen Entfernung sich schon durch die blosse stufenweise Zusammenstellung der Töne rundet. Ohne dies wird man niemals eine gewisse Reinheit und Frische des Tons erhalten, man wird trübe und eintönig malen und diese Malerei wird mit der Zeit immer schlechter werden.

Dies wird den Anfängern in der Ausführung nicht nur sehr schwer scheinen, sondern es ist auch wirklich schwer, indessen es ist doch ein gutes Mittel, um eine reine und frische Carnation malen zu lernen. Man muss gewissermassen seine Töne ebenso wählen und so neben einander stellen, als wenn man in Mosaik arbeitete. Wenn man bis auf diesen Punkt gekommen ist, alsdann zieht man mit einem reinen Pinsel, bisweilen auch wohl mit etwas Farbe von einem angemessenen Ton, in wenigen Augenblicken seine Arbeit leicht in einander, indem man die Farbe nur leise berührt und bestreicht, und dadurch alle Töne in einander schmelzen lässt und ohne aufzudrücken, den Pinsel in der Richtung und den Formen gemäss wendet, nicht aber zieht man mit dem Vertreiber (Dachspinsel) alle Nüancen in einander, wodurch die Lebendigkeit und Charakteristik der Zeichnung und des Colorits leidet.

Der unmässige Gebrauch des Vertreibers ist ein Fehler, den man mit Recht fast allen Dilettanten zum Vorwurf machen kann.

Es ist wahr, vermittelst des Vertreibers erhält man eine ziemlich sanfte Verschmelzung, aber allezeit auf Kosten der Reinheit und Wahrheit des Colorits, und was noch mehr ist, zum grössten Nachtheil der Modellirung, des allgemeinen Effects und wie gesagt der Charakteristik der Zeichnung. Dass aber nur neben einander gesetzte Töne auch ohne Verschmelzung, wenn sie nur richtig sind, eine wahre und natürliche Wirkung machen können, zeigen uns die Mosaiken, bei denen dies der Fall ist.

Was hat man aber zu thun, damit eine Färbung oder ein Ton, der neben einem anderen steht, als eine natürliche Fortsetzung desselben, und dem Auge nicht als abgeschnitten erscheint? Antwort: Man mache zuvor die Abstufung des Tons auf der Palette mit dem Pinsel, und um dies besser beurtheilen zu können, setze man auf die Palette ein wenig von dem letzten Ton, den man auf das Gemälde gebracht hat. Hierauf nehme man einen ähnlichen Ton, der aber nicht so hell ist, und setze diesen letzteren dicht neben den ersten, man vergleiche sie, und sehe ob es nöthig ist, noch daran zu ändern. Findet man, dass er zu sehr absticht, oder dass er noch nicht hinlänglich gebrochen sei, so setzt man entweder von dem ersten Ton ein wenig hinzu und vermischt ihn mit dem letzteren (aber immer mit dem Pinsel), oder, wenn er zu ähnlich erschiene und dadurch die allmälige Abtönung aufhörte, die zur Rundung der Parthie erforderlich ist, die man eben malt, so nehme man einen etwas dunkleren Ton aus einer der nächsten Reihen und vermische ihn mit dem zum Versuch aufgesetzten Fleckchen, und so weiter. Arbeitet man auf diese Weise mit Vorsicht und Ueberlegung, so erreicht man seinen Zweck, und setzt alsdann diese Farbe dicht an die vorhergehende, ohne Zaghaftigkeit und mit sicherem Strich. Alles dieses lernt man nicht in einem Tage, für alle Dinge braucht man Erfahrung. Allein man erschrecke auch nicht zu sehr vor den Schwierigkeiten, welche diese Arbeit bei der blossen Beschreibung zu haben scheint, denn es ist oft geschwinder und leichter ausgeführt, als es sich beschreiben lässt, wenn man einmal einige Fertigkeit erlangt hat; man kann sogar sagen, dass man zuletzt so arbeitet, ohne dass man daran zu denken scheint, dergestalt, dass der Künstler alles dieses ausführt, ohne die

Unterhaltung mit seinem Modell zu unterbrechen, und dennoch dabei alle seine Aufmerksamkeit auf die Erreichung des richtigen Tons verwenden kann, sowie auf alles das, was die Form, den Ausdruck, die Aehnlichkeit u. s. w. betrifft. Mit einem festen Willen und einem energischen und unveränderlichen Vorsatz kommt man überall zum Ziel, wenn uns die Natur die nothwendige Anlage zur Malerei verliehen hat.

Beispiel für die Behandlung einer solchen unmerklichen Abstufung der Töne.

Angenommen, man hätte Wange und Kinnbacken einer jungen, vollen Person von frischer Farbe zu malen, und wollte, wie gesagt, vom hellsten und lebhaftesten Ton durch eine unmerkliche und naturwahre Gradation bis zum stärksten Schatten gelangen, so müsste man folgendermaassen verfahren. Man setze zunächst auf das starke Licht des Backenknochens den schönen Ton, welcher auf der Palette vor dem allerhellsten steht (denn mit dem allerglänzendsten darf man nicht den Anfang machen, sondern muss ihn später gebrauchen und dazu aufsparen); diesen breitet man nicht über die Grenzen der Form und des Tons aus; hierauf setze man mit der Spitze des Pinsels auf der Palette eine kleine Portion von dem Ton hinzu, welcher vor diesen oben in eben dieser Reihe steht, aber dunkler ist; man vermische ihn mit dem ersten, und vergleiche, ob er richtig ist; je nachdem er zu farbig oder zu hell erscheint, setze man von dem helleren oder von dem dunkleren Tone zu, bis man damit zufrieden ist; endlich setze man diesen Ton gleich nach dem hellsten Lichte, aber immer mit gewissenhafter Beachtung der Form. Auf gleiche Art setze man einen dritten Ton zusammen, den man auf der Palette dem zweiten zunächst stellt, und zu welchem man ein etwas stärkeres Rosa hinzugesetzt hat; man trage es auf eben die Seite gleich daneben oder ganz um die zwei ersten Töne herum, so wie es sich in jedem besondern Fall in der Natur darstellt und immer der Form angemessen. Hierauf folgt ein vierter, ein fünfter Ton, immer etwas stärker von Farbe, bis man zu der Parthie gelangt, welche ganz rein rosa auf den Wangen colorirt ist. Nur

um die frischesten Feischtöne hervorzubringen, muss man beim Untermalen sich des Rosa aus Zinnober und Weiss bedienen. Bei anderen Fleischtönen ist rother Ocker oder auch Venetianisch Roth mit Weiss hinreichend, besonders bei Männern. Sollte also das Roth der Wange weniger lebhaft sein, so setze man das Rosa halb aus den eben angegebenen Farben und halb aus Zinnober zusammen, aber immer mit Weiss vermischt. Der Chinesische Zinnober und die rothen Lacke sind zu kalt, das heisst, das Rosa derselben ist zu violett, besonders für die Untermalung. Hierauf setze man mit der Spitze des Pinsels, je nachdem man dessen bedarf, zwei oder drei verschiedene Grade von Rosafarbe zusammen, bis man das lebhafteste Incarnat erreicht, das in der Natur sich zeigt. Von da ab fängt man an, die Rosafarbe abzustufen und allmälig weniger lebhaft zu machen, indem man ein wenig von einem Lila-Ton oder hellem Violett hinzusetzt, hierauf noch etwas mehr, und so fort, bis man sich dem Backenknochen oder der zurückweichenden Fläche der Wange nähert, wo sich das schöne Rosa verliert und nach unmerklichen Abstufungen anfängt, sich mit den grau-violetten, bläulichen, grünlichen oder röthlichen Halbtönen zu verschmelzen, welche sich zwar in den zurückweichenden Parthieen, die aber noch nicht Schatten sind, befinden. Sollte es aber die Schattenseite sein, an welcher man eben arbeitet, so lässt man den Ton sich in die eigentliche Schattenmasse verlieren, in welcher, mit der Lichtmasse verglichen, fast gar keine brillante Farbe mehr sichtbar ist.

Die Schatten irgend eines Gegenstandes sind nämlich gegen die Lichtmasse gehalten, eine dunklere und farblose Masse, in welcher der Lokalton verhältnissmässig wenig dem Farbenton der ganzen Masse des Lichtes gegenüber, zu bemerken ist. Die zwischen dem Auge des Malers und den Schatten sich befindende Masse erleuchteter Luft und die Reflexe der benachbarten erleuchteten Gegenstände, durch welche diese Schatten an der Färbung der angrenzenden Körper nothwendig Theil nehmen müssen, verändern jenen allgemeinen Ton; mithin müssen sie nach der Farbe und dem Localton, den diese Gegenstände haben, verändert werden. So viel von diesem Gegenstand hier beiläufig.

Sind wir in dem Colorit des Fleisches, das wir sehr lebhaft

angenommen haben, schon bis auf die Halbtöne der Parthieen gekommen, die sich abrunden und verschwinden, nämlich von dem Standpunkt aus, auf welchem wir uns dem Modell gegenüber befinden. Denn, beiläufig bemerkt, die verschiedenen Theile eines Kopfes oder des Fleisches sind eigentlich, was ihre Farbe betrifft, nicht so wesentlich mannigfaltig gefärbt, als der Maler verschiedene Töne dazu gebraucht, sondern sie scheinen es blos durch die Wirkung der zurückweichenden Flächen, der Schatten und der Reflexe. Diese fast unzählbare Menge verschiedener Töne, welche ein feiner Colorist in der Natur zu sehen und zu lesen versteht, sind also nicht wirklich, sie sind blos scheinbar, optischer Natur. Sie werden durch die Wirkung des Lichtes auf die verschiedenartig gegen dasselbe stehenden Flächen der Form und den Flaum der Haut hervorgebracht. Dieser feine, fast unsichtbare Flaum der Haut ist es, welcher die Färbung der Halbtöne noch besonders verschiedenartig gestaltet; er ist das unterscheidende Merkmal der Jugend und Frische. Daher vergleicht man auch eine schöne Haut mit einer schönen Pfirsiche, nicht mit einem schönen Apfel, weil der letztere, wenn er auch oft mit den schönsten Farben geziert ist, doch glatt und glänzend ist, und nicht den sammetartigen Flaum hat, der der Pfirsiche eigen ist. Ueberdies erscheint dieser unmerkliche Flaum, welchen jede schöne, blonde oder brünette Haut hat, je nach den Haaren der Person, in einer dieser beiden Farben. Ist er schwarz, so bildet er in den zurückweichenden Parthieen bläuliche Töne, besonders in den Wendungen selbst, wo er mehr zusammengedrängt erscheint; ist er blond, so bringt er wärmere Töne hervor. Das erstere (nämlich das Schwarzbläuliche) bringt einen violettlichen Schimmer in die Parthieen der zurückweichenden Flächen, wo es sich mit dem Rosa der Wangen vermischt, und das Blonde bildet in den nämlichen Parthieen Halbtöne, die etwas mehr roth, durch wärmere grünliche Töne gebrochen sind. Es ist unmöglich, alle Erscheinungen aufzuzählen, welche die verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Localfarbe der Haut, verbunden mit den Veränderungen der verschiedenen Nüancen dieses sammetartigen Flaums, von dem die Rede ist, dem Auge des Künstlers darbieten. Daher sind nur die zwei ganz entgegengesetzten Schattirungen angeführt und

die dazwischen liegenden Nüancen dem Auge des Beobachters überlassen, welcher Farbensinn hat und sich bemüht, ein guter Colorist zu werden. Indessen sei noch bemerkt, dass bisweilen blonde Personen dennoch einen feinen Flaum der Haut haben, welcher dunkler ist als die Haare derselben, und umgekehrt sieht man auch Personen mit braunen Haaren, deren Flaum der Haut blond ist. Daher ist die Farbe der Haare nicht allezeit eine sichere Regel, auch für die Töne dieses Flaums.

Das Colorit der Personen, die gar keinen Flaum haben, ist härter, wie an einem Apfel. Dies findet sich bei Personen von reiferem Alter. Sie haben bisweilen noch eine ziemlich schöne Fleischfarbe, allein es fehlt ihr die Blüthe, welche jener Flaum hinzufügt, von dem die Rede ist.

Von den verschiedenen Färbungen, welche die Reflexe beim Fleisch annehmen.

Die Reflexe im eigentlichen Sinne können, da sie zurückgeworfenes Licht sind, auch blos in den Schatten sichtbar sein, und erhalten ihre Färbung von der Localfarbe der Gegenstände, die ihr Licht auf die Schatten zurückwerfen, und überdies noch durch die Einwirkung der allgemeinen Luftmasse, von welcher der reflectirte Gegenstand eingehüllt und umgeben wird. Aehnliche Erscheinungen in den Lichtparthieen können überall nur Spiegelungen, aber nicht Reflexe sein.

Die Reflexe können daher im Ton und in der Helligkeit fast auf das Mannichfaltigste verschieden sein, nach Massgabe der Ursachen und Gegenstände, wodurch sie hervorgebracht werden. Da sie aber allezeit von einer mehr gedämpften Färbung sind, als die wirklichen Lichter der Gegenstände, die direct vom Licht beleuchtet werden, ist es zweckmässig, sie erst anzugeben, nachdem man die allgemeine Schattenmasse angelegt hat, nur muss man dann zuvor überlegen, wie der gewählte Ton erscheinen wird, wenn er sich beim Auftragen mit dem noch nassen Schattenton verbindet.

Es ist nicht leicht, eine vollkommene Beschreibung zu machen, wie alle Töne auf einander folgen müssen, um eine Parthie zu

coloriren, damit dieselbe dadurch Form, Farbe und Modellirung erhalte. Man muss einen Meister malen sehen, von ihm lernt man mehr in einigen Stunden, als nach einer blossen Beschreibung in mehren Monaten möglich ist.

Wie die Verbindung der Töne vollendet wird.

Angenommen, dass der Kopf, sowie wir erwähnt haben, durch einzelne Töne, die neben einander gesetzt, angelegt, in Ansehung des Tons dergestalt richtig und nach den verschiedenen Graden des Lichts und Schattens so gut abgestuft sei, als zur Hervorbringung der Gesammtwirkung nöthig ist und dass mithin dieser Vorbereitung weiter nichts mangele, als Verschmelzung und Verbindung aller dieser verschiedenen Töne unter einander.

Um diese Verschmelzung zu bewirken, fange man gleich oben, bei der Stirn oder bei der anderen Parthie, an der man eben malt, an, es mag nun ein Arm, eine Brust, oder eine Schulter sein u. s. w., und gehe immer ununterbrochen weiter, ohne eine Stelle zu überspringen, bis man ganz unten hingekommen ist.

Hierzu nehme man einige weiche und reine Pinsel, mit denen man bald da und dort von den verschiedenen gemischten Tönen nehmen muss, um einen Ton mit dem angrenzenden zu verschmelzen; allein man nehme wenig Farbe auf einmal, führe den Pinsel sehr leicht, ohne auf die Leinwand zu drücken, wobei die Haare des Pinsels vorn etwas ausgebreitet und nicht zusammengeklebt sein müssen, damit man die Farbe der Untermalung nicht fortnehme und zusammenschiebe.

Wenn die schematischen Reihen der Töne auf der Palette nicht den rechten Ton darbieten, dessen man bedarf, welches sich sehr oft ereignet, so mischt man ihn, wie wir öfters erwähnt haben, mit der Spitze des Pinsels, und bestrebt sich, bei dem Uebergang eines Tons in den anderen Mitteltöne hervorzubringen, ohne weder von dem einen noch von dem anderen durch die Bewegung des Pinsels zu viel hinwegzunehmen, sondern dadurch, dass man auf eine zarte und fast unmerkliche Weise die Farbe etwas berührt und sie je nach der Bewegung der Form behandelt.

Wenn zwei benachbarte Töne uns in Ton und Abstufung richtig zu sein scheinen, so dass es nicht nöthig ist, sie durch

einen neuen gemischten Ton zu verbinden, so braucht man weiter nichts zu thun, als den Ort der Trennung mit dem weichen und etwas breiten Pinsel sanft zu berühren; man führt ihn in leichter, gleichsam schwebender, durch einen geschickten Druck der Fingerspitzen hervorgebrachter Bewegung hin und her, ohne weder von der einen, noch von der anderen Farbe viel wegzunehmen. Auf diese Weise erreicht man eine vollkommene Verschmelzung in einem Augenblick. Aber allezeit muss man sehr aufmerksam darauf sein, dass die Modellirung der Form dadurch nicht verändert werde; daher muss man diese kleine Bewegung in Uebereinstimmung mit der Form machen, sowie ein Zeichner mit der Kreide seine Schraffirungen behandelt.

Die jetzt beschriebene Arbeit erfordert viel Aufmerksamkeit und Geschick; denn wenn der, welcher sie macht, ungeschickt zu Werke geht, so verdirbt er nicht allein die Reinheit der Töne und Schattirungen, sondern er verwirrt sich in der Masse der Farbe, und endigt damit, dass er alle Formen verliert, anstatt sie durch diese Arbeit zu verbessern. Um diesen Fehler zu vermeiden, so quäle man seine Farbe nicht, und wenn eine Parthie uns nicht ganz nach Wunsch gelungen ist, so lasse man sie, ohne sie weiter zu berühren, und nehme sich vor, sie bei der Uebermalung und Beendigung des Gemäldes zu verbessern. Denn ob es gleich ein grosser Vortheil ist, auf einer guten und richtigen Untermalung zu übermalen, so kann man dennoch schlimmsten Falls auch später alle Unvollkommenheiten verbessern.

Gebrauch der Iltis- und der Dachspinsel.

Wenn alle Töne gehörig mit einander verbunden und vereinigt sind, so darf man keinen Uebergang von dem einen zum anderen gewahr werden. Dies ist der Moment, wo es erlaubt ist, mit dem Dachspinsel sehr leicht über die Parthieen wegzugehen, auf welchen man kleine Furchen bemerkt, welche die Pinselhaare in der Farbe zurücklassen. Wenn die Parthieen klein sind, so nimmt man Haarpinsel dazu, auf breiten Parthieen dagegen arbeitet man mit Dachspinseln von verschiedener Grösse. Man darf aber bei dieser Arbeit die Oberfläche der Farbe nur sehr leicht berühren, so dass man keine Spur von Farbe an dem Dachs-

pinsel bemerken darf, der dazu gebraucht worden; sonst verfällt man wieder in den schon oben erwähnten Fehler, dass man alle Töne schmutzig macht. Man muss den Iltis- oder Dachspinsel nach der Lage der Muskeln und Formen führen, die man damit übergeht, und auch nicht zu viel gebrauchen, sondern karg damit sein; fünf bis sechs Mal hin und her mit dem Dachspinsel ist hinreichend. Sehr viele Künstler (und diese sind immer die geschickteren) gebrauchen denselben gar nicht, und dies verdanken sie der Geschicklichkeit ihrer Pinselführung. Eben dies muss der Anfänger zu erreichen suchen, unterdessen aber ist ein beschränkter Gebrauch des Dachspinsels wohl erlaubt in der Carnation, mehr in den Gewändern, und zuweilen fast nothwendig in den Lüften und Hintergründen. Was man mit dem Dachspinsel zu machen hat, ist in wenigen Minuten geschehen; denn je weniger man ihn braucht, desto besser ist es.

Ueber einige frische und lebendige Pinselstriche und Drucker zur Vollendung der Untermalung.

Nunmehr bedarf es nur noch einiger lebendig aufgesetzter Pinselstriche, um die Anlage der Fleischpartieen ganz zu beendigen. Diese Pinselstriche werden theils in den Lichtern, theils in den Schatten, vorzugsweise in den Gesichtszügen, und im höchsten Licht der Stirn ihre Stelle finden.

Es ist schon gesagt, dass es bei der Untermalung gut ist die Glanzlichter der hellsten Parthieen nicht so hell aufzutragen, als man sie sieht, damit man nachher im Stande ist, diese von Neuem lebendig aufzusetzen, und jetzt ist der rechte Moment dazu. Man nehme einen reinen, der Grösse des Gegenstandes angemessenen Pinsel, und mit diesem von den Fleischtönen denjenigen Ton, der sich am besten mit dem, der durch ein noch stärkeres Licht belebt werden soll, zu vereinigen scheint. Diese letzten Pinselstriche müssen mit angespannter Aufmerksamkeit aufgesetzt werden, man darf die Stelle nicht mehrmals berühren; sie bleiben desto freier darauf haften, wenn die untere Farbe schon einen Grad von Festigkeit auf der Leinwand erhalten hat, indem sie schon vor einigen Stunden aufgetragen ist. Mit dem höchsten Licht der Stirn macht man den Anfang; von da geht

man auf das oder die Lichter der Nase über; man sieht, ob etwas auf den Rundungen der Wangen und um die Augen mangelt; von da geht man zum Mund und endlich zum Kinn und zu den Ohren über. Mit besonderer Sorgfalt muss man die Töne richtig zu mischen suchen, womit man die verschiedenen Lichter machen will; denn ob sie gleich alle als helle Töne zu bezeichnen sind, so sind sie es doch nur in Bezug auf die Parthie, worauf sie angebracht werden, denn im Uebrigen sind einige sehr rein, andere mehr oder weniger gebrochen, gelblich, violettlich oder bläulich u. s. w. Mit einem Wort, sie müssen Theil nehmen an dem mehr oder weniger gebrochenen Ton des Zuges oder der Parthie, der man durch einen solchen Pinselstrich festere Form und Bestimmtheit geben will, z. B. an der Nasenspitze, an den innern Winkeln der Augen, auf den oberen Augenlidern, auf dem Nasenbein, in den Winkeln des Mundes u. s. w. Man muss diese Lichter und Drucker nicht zu sehr verschmelzen, indem man sie zart machen will; sie würden alle Wirkung, die man sich davon verspricht, verlieren; sie müssen in der Malerei das sein, was die letzten weiss aufgesetzten Lichter in einer Zeichnung auf grauem Papier sind. Man muss also die Striche mit einer Art von Keckheit und Freiheit auftragen, welche, ohne sie zu hart zu machen, ihnen von dem Charakter nichts nimmt, den sie haben müssen, um dem Kopfe Ausdruck und Leben zu geben. Daher muss man sehr wohl Acht haben, dass diese einzelnen Pinselstriche übereinstimmend in Ton, Form und Proportion mit den Parthieen sind, deren Charakteristik man eben dadurch noch erhöhen will; um dies zu erreichen, muss man die Natur oder sein Modell mit Aufmerksamkeit studiren, ehe man die Leinwand berührt.

Mit den hellen Strichen muss der Anfang gemacht werden, weil es besser ist, lieber hell als dunkel zu malen, indem die Oelmalerei an und für sich schon die Neigung zum Nachdunkeln hat. Wenn nun aber durch diese letzten Striche das Aeusserste für eine helle und brillante Färbung des Bildes geschehen ist, braucht man nicht mehr zu befürchten, dass der Anfänger die dunklen Drucker zu kräftig machen werde.

Man bringt die kräftigen Drucker überall an, wo das bisher Gemalte zu unbestimmt erscheint, und es an Charakteristik und

Kraft fehlt. Die allerwesentlichsten sind gemeiniglich in den Augen, besonders im Augapfel, in den Nasenlöchern, bei der Trennung der Lippen, bisweilen auch in den Winkeln des Mundes u. s. w. Nicht allein die Aehnlichkeit, wenn man ein Portrait malt, ist hierbei massgebend, sondern auch der Grad von Kraft, welchen die Untermalung bereits hat.

Es kann nicht genug wiederholt werden, dass zu diesem Theil der Arbeit alle Aufmerksamkeit zusammengenommen werden muss, da sich hierbei in gewisser Beziehung concentriren soll, was nur von Geist und Talent im Maler vorhanden ist. Im Allgemeinen müssen die dunklen Drucker einen mehr warmen und farbigen Ton haben, und keinen grau-schwarzen und kalten; die Nasenlöcher und das Innere des Mundes besonders müssen bei der Untermalung einen entschieden rothen Ton haben, indem man sich vorbehält, diesen in der Folge bei der Vollendung des Gemäldes zu verändern, was sehr leicht zu machen, wogegen es öfters schwierig ist, solchen zu schwarzen und zu körperlichen Druckern Durchsichtigkeit und eine gewisse blutrothe Tiefe wiederzugeben. Daran muss man sich erinnern, und sich nicht fürchten, bei dieser Art von Höhlungen in der Untermalung ein wenig, allerdings aber nicht übermässig, zu übertreiben. Es ist dies besonders deshalb nöthig, weil eine zu schwarze Farbe in den Tiefen der von Natur nicht schwarz gefärbten Gegenstände, nicht wie Dunkelheit und Schatten, sondern wie materielle schwarze Farbe erscheint.

Bei dieser Gelegenheit mag den Anfängern noch ganz besonders eindringlich eingeschärft werden, sich wohl zu hüten das Weisse des Auges viel zu weiss zu machen. Man vergleiche es deshalb aufmerksam mit den hellsten Lichtern des Fleisches, und man wird bald sehen, wie viel weniger hell das Weiss des Auges (der Augapfel, die undurchsichtige Hornhaut) erscheint. Man sieht im Auge allerdings auch ein sehr helles Licht, eine Spiegelung des Lichtes wie an allen kugelförmigen Körpern, die nass oder polirt sind, dieses ist aber eben nur ein Glanzlicht und hat nichts mit dem allgemeinen Ton zu schaffen. Wenn man aufmerksam beobachtet, findet man dass die weisse Localfarbe des Auges ihrer Natur nach entweder bläulich-weiss, oder gelblich,

grünlich und in gewissen Fällen röthlich gefärbt ist, allein niemals rein Weiss. Ausserdem wird bei dem gewöhnlichen Blick das Weisse des Auges von den Augenwimpern und von der Dicke des oberen Augenlids beschattet, und schon die sphärische Form des Auges macht nothwendig ebenso gut Abtönung und Schatten, wie bei allen übrigen runden Körpern. Nach alle dem macht es einen unangenehmen und lächerlichen Eindruck, wenn das Weisse im Auge von reinem Weiss gemacht ist, wie Eierschalen.

Selbst der Lichtblick auf der Pupille wird von Anfängern gewöhnlich zu weiss und zu gross gemacht. Man glaubt vielleicht den Augen dadurch mehr Glanz und Lebhaftigkeit zu geben, allein man irrt sich; denn dieser Lichtblick ist in der Natur blos durch den Gegensatz mit der Dunkelheit des Augapfels glänzend; und ausserdem ist dieser weisse Punkt fast immer mehr oder weniger durch den Schatten der Augenwimpern gebrochen oder getheilt und jedenfalls nicht gross. Daher thut man wohl diesen Lichtblick nicht durch einen dicken Punkt von reinem körperlichen Weiss herzustellen, sondern ihn verschiedenartig aufzusetzen; das heisst, ihn erst mit einem etwas grauen Weiss zu malen und darauf in einem oder mehren helleren kleinen Pünktchen zu übermalen, wie man dies in der Natur bemerken wird, wenn man sie aufmerksam betrachtet. Gerade hierdurch wird der Blick zugleich lebhafter und sanfter, feiner und natürlicher. Uebrigens muss man sein Modell genau betrachten und es genau nachahmen, denn alle diese Dinge sind unendlich verschieden, je nach der Länge der Augenwimpern, nach der Lage der Augen in ihrer Augenhöhle, und besonders nach der Art und Eigenthümlichkeit der Beleuchtung. In der Kunst darf nichts aus blosser Gewohnheit und reiner Praxis gemacht werden, sonst wird ein blosses Handwerk daraus; man muss lebenslang studieren und Alles nach der Natur arbeiten, wenn man sich nicht von ihr entfernen will.

Der Umriss der Augen, wo die Augenwimpern sich ansetzen, hat niemals etwas Hartes oder Schneidendes, so dass man an diesem Fehler die Anfänger leicht erkennen kann. Man muss diese Parthie angenehm weich malen, ohne alle schneidende Härte und man kann dennoch ebenso gut sehr starke und

schwarze Augenwimpern darstellen, aber nicht durch eine Linie, die überall gleich schwarz ist, sondern dieser Zug muss oben und unten von sanften Halbtönen umgeben sein, die ihm das Ansehn eines Federstrichs wie bei den Puppenköpfen benehmen.

Eben das, was jetzt von dem Umriss der Augen gesagt ist, ist ebenso gut auf die kräftigen Drucker der Nasenlöcher, des Mundes u. s. w. anwendbar. Man muss sie niemals hart und trocken einsetzen, sondern breit und gleichsam verfliessend, sonst entstehen Papiermasken daraus.

Dessenungeachtet müssen diese Drucker mit Freiheit behandelt sein, sie taugen nichts wenn man immer wieder darübergeht um sie zu verschmelzen und sanfter zu machen. Vielmehr durch die Richtigkeit des Tons müssen sie mit dem Uebrigen in Harmonie sein und nicht durch langgedehnte und verwischte Arbeit; denn wenn der eben gewählte Ton für einen dieser dunkelsten Drucker wegen zu grosser Härte falsch zu sein scheint, so würde nichts gebessert wenn man diese Striche mit der darunter befindlichen Farbe vermischte, sondern es ist viel besser, einen anderen, richtigeren Ton zu suchen, und damit über diese Striche frei von Neuem malen. Dies kann um so leichter geschehen, da wie schon anderwärts gesagt ist, man sich sehr in Acht nehmen muss alle starken Schatten mit dicker Farbe zu malen, sondern man soll ihnen die schöne Durchsichtigkeit lassen, die nur schwach die Lichtstrahlen zurückwirft, und die man glücklich benutzen kann, wenn man übermalt.

Jetzt wären also alle Fleischparthieen untermalt. Während dieser Arbeit hat man zu gleicher Zeit auch eine Parthie der Haare, der Wäsche, der Kleidung, des Hintergrundes etc. angelegt; mit einem Wort, etwas Weniges von allen denjenigen Parthieen, die sich unmittelbar mit dem Fleische verbinden, und dasselbe an einigen Orten berühren, wie schon oben empfohlen worden ist. Man bemühe sich, die Grenzen dieser Parthieen mit dem Fleische zu verschmelzen, damit sie sich nicht hart abschneiden. In diesem Falle z. B. kann man sich des Vertreibers bedienen, den man leicht über die Stelle, wo beide Gegenstände sich trennen, hinwegführt, um sie nur ein wenig auf dem äussersten Rande zu

vermischen; allein dies muss mit Leichtigkeit und mit Geschick geschehen.

Von der Zeit, welche zur Untermalung eines Kopfes erforderlich ist.

Die Zeit, welche zur Untermalung des Fleisches erforderlich ist, hängt von dem verschiedenen Grade der Fertigkeit, der Geschicklichkeit und Schnelligkeit des Künstlers ab. Im Allgemeinen nimmt man wohl an, namentlich für den Sommer, dass alle Fleischparthieen eines Kopfes in einem und eben demselben Tage untermalt werden, sonst können die Farben nicht mehr so in einander verschmolzen und in einander geführt werden, weil sie vom Morgen bis zum folgenden Tage schon zuviel Consistenz haben und nicht mehr geschmeidig sind, es sei denn, dass die Witterung sehr feucht und kalt wäre, was aber doch nur im Winter der Fall ist.

Sehr geschickte Künstler bringen dies in kürzerer, ja viel kürzerer Zeit zu Stande. Andere brauchen mehr Zeit, jedenfalls Anfänger. Für diese dürften die nachfolgenden Angaben maassgebend sei.

Weg, welchen die Anfänger zu nehmen haben.

Vorausgesetzt muss werden, dass der Anfänger im Zeichnen schon genügend geübt und sicher ist; denn ohne diese durchaus nothwendige Bedingung wird Alles fehlerhaft.

1) Er mache zuerst die Zeichnung, nämlich den Umriss seines Gegenstandes, mit möglichster Treue. Dies ist die erste Sitzung (wenn er nach der Natur arbeitet) und in Abwesenheit des Modells kalkirt er die Zeichnung auf die Leinwand.
2) In der zweiten Sitzung übergeht er den Umriss mit dem Pinsel und legt die Hauptmassen der Schatten als Antuschung an (wie oben S. 165 und 167 gezeigt worden). Das heisst, mit sehr wenig Farbe und ganz durchsichtig, so wie man in Aquarell auf weissem Papier arbeitet. Diese Untermalung kann im Sommer den folgenden Tag genügend trocken sein, so dass man den Kopf malen kann, ohne den Umriss und die Schatten zu verwischen.

3) Den dritten Tag muss er seine Palette machen, eine Arbeit, die ihm im Anfange ungefähr zwei Stunden Zeit kostet, allein durch Uebung wird er dahin kommen, dass dieses in zwanzig bis dreissig Minuten geschieht. Hierauf erscheint das Modell, d. h. die Person, die sich malen lässt; er fängt die Untermalung an und arbeitet daran zwei oder drei Stunden hinter einander; nach deren Verlauf lässt er seinem Modell zwei bis drei Stunden Ruhe, mehr oder weniger, je nachdem es sich thun lässt und die Tage lang sind; dann nimmt er zu rechter Zeit seine Arbeit zur Hand, um sie noch vor Abend zu beendigen. Dieses erfordert wohl noch zwei oder drittehalb Stunden blos für die Carnation, mit Inbegriff der kleinen Theile Haare oder anderer Nebendinge, die das Fleisch unmittelbar berühren. Nach den vorhergehenden Vorarbeiten dürfte dies wohl auch einem Anfänger möglich sein.

4) Den vierten Tag kann er die Untermalung der ganzen Anlage vollenden, wenn es ein blosses Brustbild ohne Hände ist. Allein im entgegengesetzten Falle muss er die Arme und die Hände unmittelbar nach der Untermalung des Kopfes machen, vor Vollendung der Nebensachen, d. h. noch ehe die Haare, die Gewänder, der Hintergrund etc. ganz untermalt sind. Dieser Arbeit muss er die fünfte Sitzung oder den fünften Tag widmen.

Nur in der Voraussetzung, dass der Schüler oder Kunstfreund noch ein Anfänger sei, ist diese Arbeit in eben so viel Sitzungen und Tage vertheilt und keine Stunden dafür festgesetzt. Erlangt er mehr Fertigkeit, Sicherheit und Geschwindigkeit, so wird er auch, wenn es nöthig ist, schneller arbeiten und seine Zeit und Sitzungen in der Folge darnach eintheilen. Allein bei den ersten Versuchen ist es der Klugheit gemäss, sich Zeit zu lassen, damit man nicht mehr Arbeit an einem Tage unternimmt, als man wahrscheinlich ausführen kann. Ist ihm daher die Untermalung des Gesichtes an einem Tage unmöglich, so wird es am besten sein, dass er doch noch an dem folgenden in die schon angezogene Farbe hineinmalt. Freilich wird die gute Erhaltung dieses ersten Bildes dann etwas zweifelhaft werden.

Auch muss man die Personen berücksichtigen, die einem Anfänger zum Modell dienen. Sie widmen sich gleichsam als Opfer denen, die vielleicht in der Hitze ihres Eifers die Zeit nicht in Rechnung bringen, wogegen das Modell so ermüdet dass die lange Sitzung ihm unerträglich werden kann.

Von der Untermalung der Beiwerke.

Ist der Kopf mit allen übrigen Fleischpartieen angelegt, so vollende man die Untermalung der Beiwerke, Haare, Wäsche, Gewänder u. dgl. Was den Hintergrund betrifft, so muss man als allgemeine Regel aufstellbar, Farbe und Dunkelheit desselben so berechnen, dass diese nicht die kräftigen Schatten aufheben, doch aber Kraft und Dunkelheit genug haben um das Licht der Carnation und der Nebenwerke zu heben. In der Nähe von einigen Zollen um den Kopf herum muss er also dunkler gehalten sein, als die Halbtöne des Fleisches und heller als die wirklichen Schatten, so dass Luft und Raum zwischen dem Gegenstande und Hintergrunde bleibt und die Figur isolirt und von dem Grunde getrennt erscheint. Indessen soll dies nicht so unbedingt hingestellt sein, dass man, um bekannte Effecte hervorzubringen, sich nicht bisweilen erlauben sollte von dieser allgemeinen Regel abzugehen, theils dadurch, dass man die durch Reflexe ganz aufgehellten Schatten auf einen sehr dunklen Grund oder eben solches Feld absetzt, theils aber auch indem man Schlagschatten oder zufällige Dunkelheiten in einigen Theilen des Grundes willkürlich anbringt, besonders an den Rändern des Gemäldes. Zu vermeiden ist aber jedenfalls die dilettantische und unnatürliche Praxis, den Hintergrund auf der einen Seite ganz dunkel und auf der anderen Seite ganz licht zu machen; dies würde nur unter der Voraussetzung stattfinden können, dass der Kopf gerade gegen den Winkel, in welchem beide Seiten des Zimmers zusammentreffen, aufgestellt ist; dies ist aber äusserst geschmacklos und daher unbedingt zu vermeiden. Ueberdies klebt diese Art von Grund den Kopf gleichsam auf den Hintergrund fest, ausser bei einem Gemälde mit mehreren Figuren, in welchem die Andeutung dieses Winkels durch die richtige Eintheilung des Zimmers oder der Architektur motivirt wird; dies findet aber niemals

bei dem beschränkten Grunde einer blossen Büste Statt, die nicht den erforderlichen Raum darbietet.

Der Hintergrund eines blossen Brustbildes, der wenig Raum sehen lässt, muss nicht durch Beiwerk unterbrochen sein, z. B. durch Gardinen etc.; er muss durch nichts sich bemerkbar machen. Alles was die Aufmerksamkeit von dem Kopfe ableitet ist zum Nachtheil der Hauptsache und trägt zur Vortrefflichkeit des Gemäldes nicht das Geringste bei, daher man sich dessen enthalten muss.

Wenn man den Hintergrund malt würde eine Sitzung des Modells ganz unnöthig sein; man braucht nur zu prüfen, wenn es gegenwärtig ist, ob das Local, in welchem man ist, einen vortheilhaften Grund, der eine gute Wirkung thut, darbietet. Ist dies der Fall, so wähle man Ton und Abstufung ungefähr ebenso; ist dieses nicht der Fall, so mische man sie nach den soeben angegebenen Gesichtspunkten, aber man vermeide wohl, den Grund überall von gleichem und einförmigem Ton zu machen, lieber bringe man breite ganz verschwindende Flecken hinein, wie ganz leichtes Gewölk von verschiedenen Farben, die verschmolzen und fast unbemerkbar sind: dies ist nicht so eintönig für das Auge, und wird doch der Harmonie des Gemäldes keinen Eintrag thun.

Von diesen verschiedenen Flecken können einige etwas bläulicher, andere röthlicher, gelblicher, grünlicher sein als die Hauptfarbe des Hintergrundes, aber immer sehr unscheinbar und in sehr bescheidener Weise, damit Niemand diesen verschiedenen Tönen eine besondere Aufmerksamkeit widme, die blos ein harmonisches Ganze in Masse bilden sollen. Ueberdies muss man vermeiden die Flecken zu nahe an den Kopf zu bringen, sondern man muss sie vielmehr in einiger Entfernung mehr an den Rändern und in den Ecken des Gemäldes anbringen, sie müssen sich in einiger Entfernung um die Carnation herum vollständig verlieren und unmerklich absterben und alles dies mit Ueberlegung, aber ohne die geringste Künstelei.

Da der Hintergrund von so wesentlicher Bedeutung für die Wirkung eines Bildes ist, so thun alle Künstler wohl, sich einen Hintergrund herzustellen, wie sie ihn in Bezug auf den Ton der Farbe und Dunkelheit wünschen. Ein grösserer Blendrahmen mit Papier überspannt und eine Anzahl verschiedener Tapetenstücke

von einfachen und milden Farben oder Draperieen von verschiedener Farbe, welche man auf jenen Rahmen befestigt, sind ein vortreffliches Hülfsmittel zu diesem Zweck. Je nachdem man diesen Rahmen dann dem Licht zukehrt oder davon abwendet, näher oder ferner vom Modell aufstellt, wird der Ton der gerade darauf befestigten Tapete oder Draperie heller oder dunkler, brillanter oder milder erscheinen, so dass man sich eine grosse Menge verschiedenartiger Wirkungen dadurch herstellen kann.

Alle Nebenwerke bei der Untermalung muss man breit behandeln, ohne sich in kleinliche Details bei den Falten der Gewänder oder der Haare einzulassen, sondern man lege sie in grossen Massen an, in welchen nur der Haupteffect berücksichtigt ist, d. h. die bedeutendsten Massen der Schatten und Lichter und des Localtons im Allgemeinen, was ohne Beihülfe einer Menge von Details recht gut geschehen kann, die bis zu anderer Zeit ausgesetzt werden; denn man muss bedenken, dass die Oelmalerei nicht so behandelt wird, wie eine Zeichnung oder andere Arten der Malerei, in welchem man jede Kleinigkeit vom Anfang der Arbeit an sogleich angeben muss. Dann hat man auch bei der Uebermalung freie Hand und ist durch kleinliche Details, die etwa bei der Untermalung missrathen wären, nicht gebunden, so dass man bei der Uebermalung noch alle Freiheit hat zu machen, was gut scheint. Man giebt sich dann zuvor wohl mit weisser Kreide, ehe man übermalt, auf der Leinwand die Falten an, welche man machen will.

Wenn die kleinen Stücke der Nebensachen oder des Hintergrundes, die man mit dem Kopfe zugleich angelegt hat, schon zu sehr angezogen haben oder zu trocken geworden sein sollten, so dass diese Farbe sich nicht mit der darauf folgenden verbinden oder ganz vereinigen kann, so ist dieses kein grosses Uebel, und kommt bei diesen Gegenständen, besonders für die Untermalung nicht so sehr in Betracht, wenn man nur gleich von Anfang die Vorsicht gebraucht hat die Farbenmasse an den äusseren Rändern, welche man mit einander vereinigen will, unmerklich dünner aufzutragen. Eben so verfahre man beim Uebergehen dieser Ränder und setze die Farbe ziemlich dünn auf alle Parthieen, wo schon Farbe ist, damit diese zwei Lagen über einander nicht

dicker und hervorspringender an Farbe werden, als die übrige Farbe der nämlichen Parthieen. Uebrigens ist es nicht nothwendig Alles wieder zu decken, was man schon untermalt hat; im Gegentheil muss man sehr vermeiden sich dem Rande, welcher das Fleisch berührt, zu sehr zu nähern, um nicht in den Fehler der Härte zu fallen, den man dadurch vermeiden wollte, indem man die Ränder der Gegenstände, die das Fleisch unmittelbar berühren, in einander fliessend machte.

Man trage seine Farben gleich und eben auf, ohne harte und ungleiche Erhabenheiten, jedoch ohne gar zu grosse Aengstlichkeit und Peinlichkeit, die alle Wärme unterdrücken und verhindern könnte schnell und breit zu arbeiten. Wenn übrigens bei der Untermalung einige Erhabenheiten zu sehr hervorspringen sollten, so kann man sie später abschaben, wie bald mitgetheilt werden wird.

Vorsichtsmassregeln beim Trocknen eines Gemäldes.

Es bleibt nun noch übrig, die Untermalung trocknen zu lassen und durch Vorsichtsmassregeln, welche der gesunde Verstand lehrt, sie gegen Staub und gegen Beschädigung durch Menschen, Thiere u. dgl. zu verwahren. Mit dieser Vorsicht kann man ohne Bedenken seine Untermalung dem Tageslicht, der freien Luft und selbst der Sonne aussetzen; denn bei dem Gebrauch der Farben, die hier angegeben sind, kann man wegen ihrer Dauerhaftigkeit unbesorgt sein. Ein frisch gemaltes Bild stelle man niemals gegen eine Wand, denn die Erfahrung lehrt, dass dies den Farben schädlich ist und sie sich sichtbar verändern; Gemälde bedürfen des freien Tageslichts, so dass im Winter, wenn die schlechte Witterung nicht erlaubt, die Untermalung an die freie Luft zu hängen, man sie wenigstens an das Licht innerhalb der Fensterscheiben stellen muss. Allein in allen Fällen, es mag gutes oder schlechtes Wetter, kalt oder warm sein, muss man es so einrichten, dass die gemalte Seite vier oder sechs Zoll über die Basis des Rahmens vorgelehnt sei, damit die in der Luft schwebenden Stäubchen, sowie etwa gar der gröbere Staub sich nicht so leicht auf die Oberfläche der Farbe anlegen kann. Wenn man nicht alle diese Vorsichtsmassregeln beobachtet, so hat man

den Verdruss, auf seinem Gemälde einen Ueberzug von Staub mit Insecten vermischt zu sehen, der ohne Gefahr für das Gemälde nicht leicht abzunehmen ist. Man verdoppele diese Sorgfalt zur Vermeidung solcher Unannehmlichkeit, wenn man ein schon vollendetes Gemälde trocknen lassen will, auf welchem man nicht mehr die oberste Haut der Farbe wegnehmen oder abschaben kann, wie auf der Untermalung.

Täglich muss man nach seiner Untermalung sehen, um Gewissheit zu erhalten, dass keine Beschädigung vorgekommen, und um zu wissen wie das Trocknen vorschreitet. Indessen genügt es dies täglich einmal vorzunehmen. Wenn übrigens das Gemälde der Luft dergestalt ausgesetzt ist, dass Regen, Schnee oder Hagel darauf fallen könnte, so muss man Sorge tragen dasselbe vor dem Unwetter zu schützen, wie vor jeder andern Beschädigung.

Nach drei Tagen im Sommer und acht bis zehn Tagen im Winter betaste man das Gemälde mit der Fingerspitze ganz leicht und vorsichtig, um zu sehen, ob die Farben noch an den Fingern kleben; ist man versichert dass sie nicht mehr kleben, so neige man das Gemälde im entgegengesetzten Sinn, damit das Tageslicht mehr senkrecht auf dasselbe falle: dieses wird die Austrocknung beschleunigen, ohne dass man von dem Staub etwas zu befürchten hat, der sich nicht mehr darauf festsetzen kann. Ob die Farbe überhaupt trocken ist, erkennt man daran, dass, wenn man darauf haucht, der Hauch haften bleibt, was er auf noch nassen Stellen nicht thut. Ob sie aber genügend trocken ist, erkennt man daran, dass, wenn man mit dem Nagel ein wenig darauf schabt, die Farbe fast wie Staub abgeht ohne sich in festen und biegsamen Streifen abzulösen. Ueberall, wo man genöthigt gewesen ist wenig oder viel Trockenöl zu Hülfe zu nehmen, wird die Farbe obgleich sie auf der Oberfläche nicht klebt, sich nicht bei dem Schaben in trocknes Pulver verwandeln, weil das Häutchen, das sich auf diesen Parthieen bildet, das Trocknen des Oels verhindert, dergestalt dass die Farben darunter lange Zeit weich bleiben. Dies verhindert aber die Uebermalung nicht, denn sonst müsste man vielleicht Jahre lang warten; aber eben dieses lehrt, dass man Trockenfirniss nur solchen Farben beimischen muss, die ohne denselben gar nicht trocken würden.

Da eine jede Parthie wo viel Weiss hineingemischt ist, schnell trocknet, weil das Weiss ein starkes Trockenmittel ist; so muss man braune und dunkle Töne mit dem Finger betasten, und an diesen den Versuch machen. Sind diese trocken, so sind es auch alle übrigen. Deshalb muss man sich dieser dunklen Farben versichern, des Schwarz, Braun, Gelb und besonders des Zinnobers und der Lackfarben. Die beiden letzteren besonders würden in Monaten nicht trocknen, rein oder mit anderen braunen Farben vermischt gebraucht, wenn man ihnen nicht Trockenfirniss auf der Palette beimischt. Der Asphalt oder das Judenpech würde ohne Firniss kaum jemals trocken werden. Dies hindert aber nicht weiter zu arbeiten, denn niemals darf man es bei der Untermalung eines Bildes bewenden lassen, sondern man macht mehre Untermalungen hintereinander, bis die erste genügend trocken ist. Ausserdem erlangt man durch dieses Studium Fertigkeit und Leichtigkeit in Behandlung der Farbe, so dass, wenn man die erste Untermalung wieder vornimmt um sie zu beendigen, man erfahrener und weniger zaghaft ist. Das Berlinerblau, so dunkel es auch ist, trocknet gut; allein das Ultramarin, das nicht so dunkel ist, trocknet rein gebraucht schwer; dennoch, wenn man ein schön azurblaues Gewand lasiren will, muss man es rein gebrauchen, denn sobald man Trockenfirniss zusetzt, so wird es grünlich und verliert seine Schönheit. Dasselbe würde auch mit allen übrigen kalten Farben geschehen und besonders mit denen, die mit Weiss vermischt sind. Aber dies ist schon an und für sich von trocknender Eigenschaft und ausreichend bei jeder Farbe das Trocknen zu befördern, so dass man durch Zusatz von Firniss die Töne nicht unnöthiger Weise zu bräunen braucht. Allein es bedarf ja auch aller dieser Dinge nicht, man nimmt entweder Kobalt allein, oder mischt davon genügend zum Ultramarin, wenn man sich dieses letzteren durchaus bedienen will.

Wie man eine hinlänglich trockne Untermalung abschabt, ehe man darüber malt.

Wenn man sich überzeugt hat, dass die Untermalung trocken genug ist, um wieder darauf malen zu können, so nehme man eine sehr dünne Messerklinge, die überall gleich schneidend, scharf

und am Ende gerundet ist, wie die englischen Tafelmesser und beschabe damit ganz leicht und geschickt die dicken Stellen und Erhabenheiten der Farbe. Um dies besser zu sehen und blos die rechten Stellen beim Schaben zu treffen, stellt man sich gegen das Licht und hält das Gemälde so, dass die Lichtstrahlen blos auf die vorstehenden Stellen der Farbe fallen und über alle übrigen Theile des Gemäldes blos hinweggleiten und verschwinden; mit einem Wort, man muss sich so stellen, als wollte man gerade die Wirkung dieser Erhöhungen recht in Augenschein nehmen. Der Künstler setzt sich hierzu dem Fenster gegenüber, hält das Gemälde vor sich und wendet es bis auf den richtigen Punkt, von wo aus man allmälig alle Unebenheiten und zu sichtbare Erhabenheiten der Farbe entdeckt; alsdann beschabt man diese mit Hülfe des erwähnten Messers und nimmt sich dabei wohl in Acht, nicht zu viel zu thun, indem man das Gemälde fortwährend so hält, wie ich gesagt habe. Man hält die Messerklinge fast wagerecht d. h. sehr wenig geneigt, damit man nicht Gefahr läuft, zu viel Farbe abzuschaben oder hineinzuschneiden.

Diese Arbeit dauert nicht lange ist aber nothwendig; denn wenn man diese Erhöhungen der Farbe übermalen wollte, so würde sich immer die neue Farbe hier anhäufen und das Uebel vermehren. Selbstverständlich ist dies nur nothwendig, wo ein glattes Aeussere mit der Form verbunden darzustellen ist. Bei rauher Oberfläche, zumal wenn die Rauhigkeiten willkührlich sind, wie bei Felsen, Mauerwerk etc. können die Unebenheiten der Malerei noch den Schein der Wahrheit erhöhen.

Haben sich Unreinlichkeiten auf die Farbe gesetzt, so nimmt man sie vermittelst des Messers mit aller Aufmerksamkeit und Behutsamkeit ab. Es ist sehr wichtig, dass auf der Untermalung bei kleinen Bildern wenigstens gar keine Unsauberkeit und fremde Körper zurückbleiben, denn sie würden als sehr starke Erhöhungen sichtbar sein, wenn das Gemälde beendigt und mit Firniss überzogen ist. Nach diesen Arbeiten nehme man einen grossen weichen Schwamm, in welchem keine harten Körper sich befinden und wasche mit vielem Wasser die Untermalung immer hin und her. Kann man das Gemälde unter einen Wasserhahn stellen, so ist es noch besser, jedoch halte man den Rahmen ein wenig

schief, damit das Wasser frei ablaufen kann, und die Rückseite des Gemäldes nicht nass wird. Je mehr man das Gemälde mit dem nassen Schwamm abgewaschen hat, desto leichter lässt sich wieder darüber malen, denn das Abwaschen befördert den Process des Trocknens und dann haftet die Farbe leichter darauf, und man erfährt nicht die Unannehmlichkeit, dass sie unter dem Pinsel wegrutscht, indem sie auf der Leinwand weggleitet ohne darauf zu fassen, wie dies geschieht, wenn man sie nicht wäscht um ihr die Fettigkeit zu nehmen. Eigentlich sollte das Wasser überall haften, ohne sich stellenweise abzusondern, wenn man ein ganz trocknes Gemälde wäscht, doch mag man sich merken, dass da, wo fettes Oel gewesen ist, das Wasser nicht haftet; sonst überall muss sich das Wasser ohne Mühe verbreiten lassen und die Wirkung eines schönen Firnisses so lange hervorbringen, als es nicht verdunstet ist, sonst ist die Farbe noch nicht trocken genug. Man bediene sich blos reinen, frischen, fliessenden Wassers, das auf der Leinwand keinen Satz zurücklässt, und wenn man dergleichen nicht hat, so muss es filtrirt werden. Wenn man das Gemälde acht oder zehn Minuten lang gut mit dem Schwamm gereinigt, so nehme man das überflüssige Wasser mit eben diesem Schwamm, nachdem man ihn vorher gut ausgedrückt hat, ab. Man bediene sich keiner Leinwand um damit das Gemälde vollständig abzutrocknen, denn es bleibt eine Menge feiner unmerkbarer Fasern zurück, die bei dem Auftrag der Farbe hinderlich sein würden. Man setze hierauf das Gemälde an die freie Luft, an die Sonne, oder, wenn es nicht anders sein kann in der Entfernung von drei oder vier Fuss an ein lebhaftes Flammenfeuer, aber nur dem Feuer gerade gegenüber, nicht über die Flamme und bewege es bald rechts, bald links, bald hoch, bald niedrig, damit es überall gleichmässig trockne. Man lege bisweilen die Finger auf das Gemälde, und vermeide zu starke Hitze, die unfehlbar dasselbe verderben würde, die Leinwand darf kaum laulich sein. Wenn das Gemälde trocken und gar keine Feuchtigkeit mehr darauf ist, was in einigen Minuten geschieht, so nimmt man den Staub, welcher sich darauf gesetzt haben könnte, mit einem Federwedel oder Fuchsschwanz ab, alsdann kann man darauf malen.

Am Schluss dieser Lection soll nochmals eingeschärft werden, dass in der Oelmalerei keine Untermalung übermalt werden darf, bevor sie nicht ganz genügend trocken ist. Geschieht dies dennoch, so kann man überzeugt sein, dass die Malerei nachdunkeln wird und auch sicherlich reissen, wenn zufällig in der Uebermalung schnell trocknende Farben oder wohl gar Trockenfirniss über noch nicht ganz trockene Farben kommt, die überhaupt schwer trocken werden. Die Zeit, welche zum Trocknen nothwendig ist, hängt wesentlich vom Zustand der Atmosphäre ab. Im Sommer, bei warmer und trockner Witterung wird eine Untermalung, zumal wenn man sie unmittelbar der Luft, dem vollen Licht oder gar der Sonne aussetzt in wenigen Tagen vollkommen trocken sein, eine Woche kann da genügen. Im Winter und zumal bei zugleich feuchter Luft werden sechs Wochen kaum genügen, den nöthigen Zustand des Getrocknetseins herbeizuführen.

Zwölfte Lection.

Vom Gesetz der Farbe.

In den vorangehenden Lectionen ist der Schüler auf sorgfältigstes Studium der Natur wieder und immer von neuem wieder auch für die Farbe als dem Quell, aus dem er allein schöpfen solle, hingewiesen worden. Die Beobachtung der Natur soll ihm überall die endgültige Anweisung zu dem geben, was er nachzuahmen hat, sie soll ihn lehren, welche Farben und Töne er zu wählen hat, um die Nachbildung wahr und natürlich erscheinen zu lassen.

Nun weiss aber schon ein Jeder vom Zeichnen her, dass das richtige Sehen durchaus nicht eine so ganz einfache und selbstverständliche Thätigkeit des Organs ist, sondern dass ein jeder Anfänger auch beim Zeichnen das Richtigsehen erst hat lernen müssen, und dass es sich dabei wesentlich um ein Verständniss, d. h. feine Empfindung für die Form gehandelt hat, die durch die Zeichnung nachgebildet werden soll.

Und doch hat die Zeichnung überall etwas nachweisbar, mit dem Verstand ergreifbar Consequentes. Bis auf einen gewissen Punkt lassen sich ihre Gesetze vollkommen mit dem Verstand verfolgen und begreifen, — so weit es sich nämlich um die Richtigkeit handelt. Die Richtigkeit ist aber schon etwas sehr Wesentliches und Bedeutendes, wenngleich das Höchste und Beste, was die Kunst zu leisten im Stande ist, durchaus nicht identisch mit der Richtigkeit dasselbe ist. Es ist schon ein ausserordentliches und vortreffliches Hülfsmittel, das uns möglich macht, den

Verstand zu Hülfe zu rufen um die Wege zu finden, auf denen wir zu jenem Höchsten und Besten gelangen können.

Bei der Zeichnung ist die Darstellung der Form das erste und das letzte. Diese bleibt immer dieselbe unveränderliche. Die Beleuchtung, Licht, Halbton, Schatten sind gewissermassen nur das Material, durch welches wir jene unveränderliche Form zur Erscheinung bringen. In jedem einzelnen Fall nachweisbar consequent, die Beleuchtung mag von rechts oder von links, von oben oder unten genommen sein.

Ganz anders verhält sich das bei der Farbe, wo das nachweisbar Consequente, sich immer Wiederholende nur allenfalls für die Veränderungen, welche die Beleuchtung hervorbringt, nachgewiesen werden kann, freilich an einem Material, dem Localton der Dinge, der stets wechselnd sich und wiederum veränderlich durch die Beleuchtung zeigt. Denn die Farbe derselben Gegenstände erscheint ganz anders gefärbt beim frischen Licht des Morgens, dem Silberglanz des Mittags, dem goldigen Schein des Abends und bei dem kalten Strahl des Mondes. Bei dem menschlichen Colorit sind dann ausserdem die verschiedenen Zustände des Gemüths, Freude und Schmerz, Befriedigung und Beängstigung, Wohlwollen, Zorn und Hass u. dgl. m., ebenso wie die verschiedenen Zustände des Körpers, Gesundheit und Krankheit, Sattsein, Hunger und Durst u. s. w. von allerwesentlichstem Einfluss auf die Localfarbe.

Wenn also in dem Nachfolgenden versucht wird, für den Schüler ein leitendes Prinzip, ein Gesetz für die Farbe aufzustellen, wie dies gerade bei dem steten Wechsel derselben als Leitfaden, um richtig sehen zu lernen, überaus wünschenswerth wäre, so betrifft dies nicht den Wechsel der Localtöne und kann diese nicht treffen, da sie ganz individuell sind in jedem einzelnen Falle. Dies Gesetz kann wesentlich nur die Veränderungen der Farbe, welche durch die Beleuchtung hervorgebracht, sich mit Consequenz wiederholen, d. h. also die scheinbaren, die optischen Veränderungen der Localtöne zum Gegenstand haben.

Nachfolgende zwei Punkte dürften das Einzige sein, was sich der Schüler bei seinem Schwanken, was er denn eigentlich

zu sehen hat, als leitende Richtschnur, als stets wiederkehrendes Gesetz einprägen möge.

I. Das volle Licht aller beleuchteten Gegenstände zeigt sich in Bezug auf die Farbe je nach dem Localton stets in verhältnissmässig reinen und brillantesten Tönen dieses Localtons. Diese erscheinen etwas gebrochener, aber immer noch warm und den Lichttönen nahestehend in den Flächen, die sich vom Beschauer, d. h. also vom Maler, abwenden, die aber von einer anderen Seite gesehen, noch ebenfalls in vollem Lichte sein würden. Gebrochene und zugleich in das Kalte, d. h. Bläuliche übergehende Töne im Vergleich zum Localton, haben alle Flächen und Stellen, die sich vom Lichte abwenden und zwar in dem Maass, als sie sich von diesem abwenden, so dass die den Schatten zunächst liegenden dunkelsten Halbtöne, die verhältnissmässig zugleich gebrochensten und kältesten sind. Die Schatten dagegen sind warm in der Farbe, da sie überall von Reflexen erhellt sind, der warme Ton jedoch durch die zwischen dem Schatten und dem Auge des Beschauers liegende erleuchtete Luftschicht gemildert. Bei der Beleuchtung im Freien werden alle nach oben gekehrten Flächen im Schatten durch das allgemeine Licht des Himmels, das auf sie einwirkte, heller und etwas kälter (bläulicher) gefärbt erscheinen als sonst und gegen die nach unten gekehrten (warmen) Flächen im Schatten.

Dieses Gesetz der Farbe erscheint in gerade ebenso unendlichen Veränderungen, als die Erscheinung der Gegenstände und Zustände unendlich mannigfaltig nach ihrer Natur und nach den Umständen ist. Es werden daher nur ganz allgemeine Richtungen der Beobachtung angedeutet, wenn darauf aufmerksam gemacht wird, dass bei einer kalten Beleuchtung auch die Lichtparthieen kälter im Ton erscheinen, — dass je wärmer die Beleuchtung, um so wärmer der Ton derselben Lichtparthieen sein wird. Daher im ersten Fall die Halbtöne weniger contrastirend mit dem schon ins Kalte gehenden Licht erscheinen, als im zweiten Fall. Die Gesammtmasse aller beleuchteten Parthieen wird umgekehrt im

ersten Fall contrastirender gegen die warmen Schattenmassen erscheinen, als im zweiten.

Es ist ebenfalls nur eine ganz allgemeine Andeutung einer Seite der Beobachtung der Natur, wenn hier darauf aufmerksam gemacht wird, dass die verschiedene Natur der Gegenstände, und namentlich ihrer Oberfläche, ob ein Körper fest oder weich, undurchsichtig oder durchsichtig, von rauher oder glatter Oberfläche ist, einen wesentlichen Einfluss auf die Farbe ausübt, dass die Lichtmasse rauher, fester und undurchsichtiger Gegenstände gleichartiger und leuchtender im Verhältniss erscheint, als die glatter, weicher und durchsichtiger Gegenstände, bei denen der Contrast der Gesammtfarbe im Licht gegen die stark reflectirten oder transparenten und warmen Schatten der Farbe noch um so stärker bei sonst gleichen Verhältnissen hervortreten wird.

Andererseits treten bei rauher und undurchsichtiger Oberfläche die wirklichen Halbtöne in einen stärkeren Contrast zu der Farbe des Lichtes als bei glatter und durchsichtiger Oberfläche. Bei letzteren tritt zuletzt die Spiegelung des Lichts mit dem Einfluss der Localfarbe so in den Vordergrund der Farbenverschiedenheit, dass die Trennung des Lichtes und der Halbtöne mehr dagegen verschwindet. Alle diese angeführten Beispiele sollen dem Schüler nur deutlich machen, wie unendlich verschieden die unter demselben Gesetz stehende Erscheinung gesehen werden kann.

Beim menschlichen Colorit kommen alle diese Bedingungen und Umstände in grösster Mannigfaltigkeit und Abwechselung auch bei einer und derselben Natur zur Erscheinung, auch hier und in dieser Beziehung manifestirt sich die Menschennatur als Mikrokosmus.

II. Bei jedem schönen oder starken Farbeneffect und für das geübte Auge bei allen, zeigen sich die zusammenstehenden Farben immer in verhältnissmässig contrastirender Richtung.

Es ist bekannt, dass in der Beziehung der Farben den drei ursprünglichen, dem Gelb, dem Roth und dem Blau, die gemischten, Violett, Grün und Orange gegenüberstehen, nach diesen entgegengesetzten Richtungen hin, ohne ihre Natur zu ändern und

je nach dieser Natur erscheinen die neben einander stehenden Farbentöne contrastirend.

So erscheint z. B. nicht nur der der Abendsonne gegenüber stehende blaue Himmel ein wenig ins Grünliche gehend, wenn roth gefärbte Wolken ihn durchziehen, und derselbe blaue Himmel sich ins Violettblau neigend, wenn der Mond orangegelbleuchtend, durch den Dunstkreis, über den Horizont hervortritt. So erscheint ferner nicht nur auf der Diele der Schlagschatten eines scharlachrothen Gewandes, bräunlich aber ganz in das Grüne gehend, während der Schlagschatten einer brillanten gelben Draperie ins Bräunliche aber warm Violette gehend erscheint. Es scheint nicht nur dasselbe Colorit auf einem brillant gelben Hintergrunde ebenso ins Violette zu gehen, während es auf einem violetten ins Gelbe, auf einem purpuren Hintergrunde ins Gelbgrünliche geht etc. etc.; sondern die neben einander stehenden Töne einer und derselben Farbe bewegen sich in ihren wechselnden Abtönungen annähernd in solchen Contrasten allerdings nur für ein bereits geübtes Auge, d. h. die angedeuteten Contraste erscheinen nur in sehr milder Weise. Die Halbtöne eines rein gelben Gewandes z. B. sind gewissermassen ins Violettlichgraue gebrochen gegen das reine Gelb des Lichtes und wenn beim menschlichen Colorit auch nur sehr annäherungs- und beziehungsweise von diesen Contrasten die Rede sein kann, so wird man das abgetönte reine Roth z. B. ins Grünliche gebrochen, den tieferen Halbton dagegen wieder, wenn auch kälter, doch mehr in das lackig Rothe, d. h. Violette übergehen sehen etc. Dass aber bei dem feinen und beweglichen Element der Farbe diese schweren Worte nur annähernd die Richtung bezeichnen können, in welcher der zweifelnden Ungewissheit des Lernenden der Weg zum Richtigsehen geöffnet werden soll, wird zu richtigerem Verständniss hier nochmals wiederholt.

Wie aber in der Natur derselbe gelbe und violette Stoff, derselbe rothe und grüne, derselbe blaue und gelbröthliche neben einander gelegt brillanter erscheinen, als einzeln oder in anderer Zusammenstellung, so beruht die Schönheit der Farbe eines Gemäldes, freilich nicht schematisch berechnet oder überhaupt berechenbar, sondern aus der feinen Empfindung des Künstlers

hervorgegangen in der unendlichsten Veränderung und Mannigfaltigkeit wesentlich auf den Contrast der Farben und nur so ist es möglich, einen eintönigen Gegenstand mit wenig variirenden Localfarben doch brillant zu coloriren. Nur so ist es möglich mit derselben Farbenstoffen brillante und milde Farbeneffecte hervorzubringen.

Immer bleibt die aufmerksame und treue Beobachtung der Natur der einzig untrügliche Lehrer und Wegweiser in diesem Labyrinth mannigfaltigster Verschiedenheit, deren Einzelheiten sich nicht aufzählen lassen, immer wird sie die oben angeführten Gesetze in etwas veränderter Erscheinung, aber immer richtig wiederfinden.

Dreizehnte Lection.

Weitere Anleitung zu einer guten Untermalung. Untertuschung und à la prima Malerei.

Für Anfänger, welche ihre ersten Studien nach dem lebenden Modell machen, genügt es, wenn sie sich nachfolgende Farben anschaffen: Kremserweiss, Neapelgelb von mittlerer rein gelber Färbung, Jaune brillant (helles), lichter Ocker, Steinocker, Dunkelocker, gebrannter lichter Ocker, gebrannter Goldocker, Venetianisch Roth, Persisch Roth, oder dunkel Englisch Roth, Zinnober, Krapplack heller, mittlerer und dunkler, Preussisch Braun, oder auch gebrannte grüne Erde, gebrannte Terra di Siena, Mumie oder Asphalt, Beinschwarz, Elfenbeinschwarz, Korkschwarz, Kobalt, Berliner Blau, künstliches Ultramarin. Wenn Stoffe von besonders brillanter Färbung von ihnen gemalt werden sollen, welche durch die Brillanz der eben angegebenen Farben nicht erreicht werden können, so müssen sie allerdings noch weiter greifen und können sich bei den anzuschaffenden Farben nach den vorn über dieselben gemachten Angaben richten.

Hat ein solcher Anfänger noch ganz und gar keine Kenntniss von den Farben, so wird er sich am besten eine vorläufige Kenntniss davon durch folgendes Verfahren verschaffen. Er nimmt von jeder der oben angeführten Farben ein Weniges und vermischt dies mit Weiss in zwei oder drei Abstufungen. Also:

1 Theil Farbe ½ Th. Weiss, 1 Th. Farbe 1 Th. Weiss, 1 Th. Farbe 2 Th. Weiss. Darauf macht er noch drei Mischungen, indem er zu jedem der erhaltenen Töne ¼ und ½ und 1 Theil Kobalt hinzufügt. Diese sämmtlichen Töne, mit der reinen Farbe oben anfangend und die Mischungen darunter, setzt er auf einen Streifen Maltuch oder Malpapier, lässt sie gegen Staub und Schmutz geschützt, trocken werden und hebt sie ebenso geschützt auf. Er bekommt hierdurch eine Vorstellung, welche Tönung eine jede Farbe durch Mischung erhält, kann sich durch öfteres Betrachten dies einprägen, oder bei der Mischung der Töne jene Tabelle herbeiholen, wo er dann immer die Töne finden wird, welche den gesuchten am nächsten liegen, so dass er den gewünschten Ton am leichtesten finden und mit den reinen Farben wird mischen können.

Für solch einen Anfänger, wenn kein erfahrener Lehrer ihm helfend zur Seite steht, wird die in der zehnten und elften Lection ausführlich dargelegte Mothode Bouvier's ein nicht zu unterschätzendes Hülfsmittel, wahrscheinlich wohl das beste sein, indem es ihm jedenfalls Töne darbietet, die denen welche nachgeahmt werden sollen, ausserordentlich nahe liegen, und durch diese offen daliegende Möglichkeit der Vergleichung ihm erleichtert wird, klar zu sehen, welche Farbe noch hinzugenommen werden muss, um den erstrebten Ton zu erlangen. Hat er hierin genügende Uebung und Sicherheit erlangt, so wird ihm angerathen, die Palette zu vereinfachen. Siehe vierzehnte Lection.

Indess auch dann bei vereinfachter Tonreihe wird der Maler nur Töne erhalten, die auf den speciellen Fall gar keine Rücksicht nehmen. Es ist dies gewissermassen nur eine sehr praktische, die technische Arbeit erleichternde Vermehrung der ursprünglichen Farben, die aber ohne alle Rücksicht auf den gerade darzustellenden, individuellen Gegenstand gemacht worden ist.

Wie nun aber jeder Mensch seine individuellen Formen und seine individuellen Proportionen hat, in denen sich sein Wesen ausspricht, und zwar unbeschadet der, aller menschlichen Form zukommenden, gleichartigen Bauart desselben Knochengerüstes, derselben Musculatur und ähnlicher Verhältnisse zu einander, so hat auch jeder Mensch seine ganz individuelle Farbe, die ebenso, ohne an Charakteristik

zu verlieren, den allgemeinen Gesetzen der Beleuchtung und der Farbe unterworfen ist und von diesen verändert wird. Für den bereits vorgeschrittenen Schüler würde also eine Palette, die auch schon bei der Mischung Rücksicht auf individuelle Farbe nähme und wie diese sich nach den allgemeinen Gesetzen der Beleuchtung und Farbe verändern muss, um gerade überall den Eindruck dieser selben Farbe in den mehr oder weniger beleuchteten Partheien hervorzubringen, eine an dieser Stelle der Arbeit richtige und wichtige Vorarbeit sein. Ganz abgesehen davon, dass aus einer blos technischen, mechanischen Arbeit eine wirklich geistige und künstlerische Vorarbeit wird.

> Eine solche Farbenreihe müsste dann also in richtiger Folge jedenfalls aus dem hellsten Licht in den dunkelsten Schattenton überführen, zugleich aber auch aus den reinen Tönen des Lichts durch gebrochene Halbtöne in immer gebrochenere und kälter werdende Uebergangstöne, fast genau nach dem Mass ihrer Dunkelheit, — und endlich mit den warmen Schatten endigen.

Da eine solche Palette wesentlich auf den ganz individuellen Charakter, der dargestellt werden soll, basirt, so ist eine schriftliche und ins Einzelne gehende Anweisung nicht möglich zu geben, und nur im Allgemeinen und beispielsweise kann versucht werden, dies und jenes noch genauer und bestimmter zu beschreiben.

Um mit mehr Sicherheit die Farben wählen zu können, aus dem dann die charakteristischen Töne gemischt werden sollen, wird es gut sein, wenn der Anfänger die in der zehnten Lection angegebenen Reihe von Tönen sich ein für allemal mischt und so aufbewahrt, wie am Anfange dieser Lection angegeben ist. Jedenfalls würde er in dieser Tabelle Töne finden, die denen in der Natur nahe kommen. Er weiss, woraus sie gemischt sind und wird leichter herausfinden, welche Farbe etwa noch hinzuzufügen sei. Selbst jene für ganz unerfahrene Anfänger vorher angerathene Tabelle kann auch hier noch gute Dienste leisten.

Zuerst mischt man dann für eine solche Palette die reinen Lichttöne, Localtöne und Glanzlichter. Wo volles Licht, jedoch kein Glanzlicht ist, sieht man den Localton am reinsten. In jedem Colorit aber giebt es verschiedene Localtöne (immer wird

z. B. wohl die Stirn blasser, die Wange röthlicher gefärbt (zugleich aber auch ein Localton dann heller als der andere) sein. Zuerst mischt man den hellen Localton, davor das natürlich hellere Glanzlicht, vielleicht noch ein hellstes, wenn eben die Haut gerade besonders glatt und glänzend ist. Hinter dem hellen Localton den dunkleren der Wangen, der mit geringer Aenderung, einem Zusatz des helleren Localtons oder eines Halbtons oder reiner Farben, wohl auch für die gefärbten Parthieen der Stirn über den Augen, der Nase oder des Kinns gebraucht werden kann. Dann einen oder zwei Halbtöne für die Abtönungen im Licht einen oder zwei Uebergangstöne, einen oder zwei Schattentöne. Dies würden im Ganzen zehn Töne sein, die sich aber auch auf fünf oder sechs der wichtigsten einschränken lassen. (Glanzlicht, heller und dunklerer Localton, Halbton, Uebergangston, Schatten). Bis zu den Schatten würde jeder Ton immer dunkler werden, hinter den Lichttönen jeder folgende immer gebrochener und die Uebergangstöne zugleich immer kälter, die Schatten warm dagegen, je nach der Beleuchtung vielleicht überhaupt am wärmsten. Diese Töne folgen sich aber auch in gewissen Gegensätzen zu einander, so dass, wenn der erste Localton z. B. gelblich ist, das Licht davor reiner röthlich sein würde, der rothe Localton, der folgt, ebenfalls nicht nur dunkler und röther, sondern ebenso aus einem reineren Roth, nicht kräftigerem Gelbroth, der dann folgende Halbton dagegen in's Grünliche gebrochen wenn auch keineswegs thatsächlich grünlich, der diesem folgende dagegen mehr aus dem Reinrothen oder Violettlichen und noch gebrochener, die folgenden noch weniger farbig und kälter, so dass dem letzten graukalten Ton der bräunlichwarme Ton der Schatten stark contrastirend zur Seite stände.

Beispiel.

1) Hellstes Glanzlicht, hellster Ton, reine Farbe, dem Weiss nahestehend nur etwas gelblicher.
2) Glanzlicht, etwas tiefer, reine Farbe, röthlich, verhältnissmässig daher auch kälter im Ton erscheinend.
3) Heller Localton, etwas tiefer, reine Farbe, gelbröthlich.
4) Dunklerer Localton, etwas tiefer, reine Farbe, reiner roth,

lackiger (d. h. also eher dem Violetten zugeneigt für das Auge).

5) Heller Halbton, etwas tiefer als 4, etwas gebrochen ins Röthlichgelbe, man könnte also sagen ins Grünliche gehend.

6) Dunklerer Halbton (Halbton-Fläche des Roths der Wange im Licht, oder ein Halbton der Augenlider etc.), etwas dunkler als 5, violettlich, eher kälter als 5, und jedenfalls noch milder, d. h. gebrochener, aber nicht so kalt als der folgende.

7) Uebergangston, dunkler als 6, noch gebrochener, weniger violettlich, dem Grünlichgrau näher stehend, als dem Violettgrau.

8) Uebergangston, dunkelster Ton der beleuchteten Stellen, gebrochener als 7, dem Bläulichen oder Bläulichgrauen am nächsten stehend.

9) Schattenton dunkler als 8, warm. Der Hauptcontrast der Schattenmasse gegen das Licht, muss darin wiedergegeben sein.

10) Schattenton, je nachdem es rathsamer erscheint, entweder dunkler als 9, für tiefere Schattenparthieen, oder heller als 9, für reflectirte Massen, immer aber dunkler als 8.

Beim Mischen dieser Töne muss sehr sorgfältig darauf geachtet werden, dass die Palette (oder Glastafel) an der Stelle vollkommen rein ist, wo die ungebrochenen Lichttöne gemischt werden. Werden diese Töne, welche immer die reinsten sein müssen, schmutzig, so werden sie niemals den Eindruck und die Wirkung von vollem Licht hervorbringen.

Die Töne 1, 2, 3 und 4 dürfen nie Blau enthalten, so wie eine wirkliche beleuchtete Fleischparthie gemalt werden soll[1]), die bläulich erscheinenden Töne der Glanzlichter oder wenn das Roth der Wangen kalt erscheint, so müssen diese kalten Töne durch Contraste hervorgebracht werden. Auf einem gelblichen Ton, wo z. B. der lichte Ocker vorherrscht, wird ein

1) Ausgenommen ist natürlich ein wirklich bläulicher Localton, etwa von durchscheinenden Adern, oder in figurenreichen Bildern, weiter zurückstehende, die dann aber gegen das volle Licht vorn in die Reihe der Halbtöne gehören, oder thatsächlich sehr gebrochene Localtöne des Fleisches.

hellerer nur aus Venetianischroth, selbst aus gebranntem lichten Ocker und Weiss gemischter schon ziemlich kalt, aus Zinnober und Weiss schon sehr violettlich, aus Lack und Weiss ganz bläulich erscheinen. Ebenso würde bei dem tieferen rothen Ton, so wie Blau hineinkommt, der Ton den Charakter des wirklichen Lichtes verlieren. Die Töne 5 und 6 stehen, was die Farbe betrifft, den Lichtern noch ziemlich nahe, während der Ton der Dunkelheit schon stärker abweichen kann. Die Schattentöne müssen den Totaleffect der Schattenmasse gegen das Licht wiedergeben, was Dunkelheit und Farbe betrifft, also um wie viel bräunlicher, grünlicher, grauer dieselbe gegen den mehr gelblichen oder röthlichen Fleischton der Lichtmasse erscheint.

Wenn die Palette in dieser Weise nach der Natur gemischt und zusammengestellt wird, so ergiebt sich bald, dass die brillantesten Farben und Töne auch nur bei dem brillantesten und leuchtendsten Colorits gebraucht werden müssen. Je milder der Ton der Fleischfarbe ist, um so mehr werden auch Mischungen von den milderen Farben ihre Anwendung finden, obgleich man ja auch aus den brillanteren Farben dieselben Töne mit Hülfe von Abdämpfungen von schwarz oder blau etc. würde herstellen können.

Je weiter ein Künstler in seiner Ausbildung kommt, mit um so feinerem Sinn wird er auch die verschiedenartige Wirkung der mit diesen oder jenen Farben hergestellten Töne unterscheiden. In dieser Beziehung, wie auch mit Rücksicht auf die gute Erhaltung der Bilder ist es wünschenswerth, sich daran zu gewöhnen die Mischungen in der einfachsten Weise herzustellen. Kann der Ton durch Mischung von zwei Farben hergestellt werden, so soll man dies thun und nicht drei oder vier dazu nehmen. Denn nur eine weise Oekonomie in der Anwendung der Mittel wird allein im Stande sein, die unendliche Mannigfaltigkeit der darzustellenden Gegenstände und zumal des menschlichen Colorits, annähernd zur Erscheinung zu bringen, da immer fast dieselben Farben dazu dienen müssen, sowohl die brillantesten Colorits blühender Kinder und junger Mädchen, wie die gebräunten und grauen älterer Naturen nachzubilden. Wenn für jene Jaune brillant, Zinnober

gebraucht wird, reichen für diese die Ocker, Eisenoxyde u. dergl. Farben aus.

Auf alle diese Dinge kann nur im Allgemeinen hingedeutet werden, sie können durch das Wort allein nicht specieller dargelegt werden. Es kommt nur darauf an, die Aufmerksamkeit des jungen Künstlers auf diese Dinge zu lenken, ihn auf die Bedeutung derselben nach den verschiedenen Richtungen hin aufmerksam zu machen, ihn dadurch aufzufordern, auch nach diesen Seiten hin zu studiren. Die volle Erkenntniss, die in der feineren Empfindung für diese Dinge beruht, wird er sich dann je nach dem Maass seines Talentes und seiner Erfahrung aneignen können.

Im Wesentlichen wird der junge Künstler zunächst nichts anderes zu thun haben, als sich mit aller Anstrengung zu bemühen die Natur, welche er vor sich sieht, so genau und treu nachzuahmen, wie ihm nur irgend möglich ist. In technischer Beziehung soll er dabei bedacht sein für eine Untermalung Alles heller im Licht und etwas kälter zu halten, als er es im Original sieht. Dies ist vortheilhafter für die Uebermalung und für die Oelmalerei und für die Oelfarbe überhaupt, die doch immer ein wenig gelber und dunkler wird, als sie frisch aufgetragen erscheint, zumal wenn sie gequält ist, d. h. wenn mit vielen Versuchen immer wieder in die bereits aufgesetzten Farben hineingemalt wird. Die Schatten können im Allgemeinen etwas dünner gemalt auch wärmer gehalten werden, da die kälteren Töne sich leichter hineinsetzen lassen, so dass doch eine gewisse Klarheit und Durchsichtigkeit des Tons bestehen bleibt. Die tiefsten Dunkelheiten sind jedenfalls warm im Ton aber nicht so tief zu halten, als sie werden sollen. Auch ist es gut, dass Alles stark und ziemlich gleichmässig gedeckt werde. Denn wenn die Farbe Licht haben soll, muss sie stark aufgetragen werden, sonst wird der Ton wohl hell aber nicht leuchtend wirken. Ziemlich gleichmässig stark die Farbe aufzutragen ist rathsam, weil doch alle Parthieen ein gewisses Licht haben sollen und es vortheilhafter ist später freie Hand zu haben, dick und dünn zu malen, wie es am vortheilhaftesten erscheint. Aus alle diesem ergiebt sich dass eine Untermalung am besten und vorzugsweise aus deckenden Farben herzustellen ist.

In einfacherer Weise, aber nach denselben Gesetzen ist die Palette für Gewänder und andere Gegenstände aufzusetzen, immer würde Glanzlicht, Localton, Halbton, Uebergangston und Schatten zu unterscheiden sein, immer der Halbton gebrochener, als das Licht, der Uebergangston noch gebrochener und kälter als der Halbton sein müssen, und zwar würden diese Töne sich nicht nur aus dem Hellen ins Dunkle, aus dem Brillanten durch kalte Töne in den warmen Schattenton ziehen, sondern auch unter einander in gewissen Contrasten stehen müssen. Nur durchsichtige und mehr oder weniger blanke, d. h. irgend welche Spiegelung noch aufnehmende Gegenstände können von dieser Regel als Ausnahmen betrachtet werden und in um so stärkerem Grade, als die Durchsichtigkeit oder Spiegelung stärker ist. Schliesslich seien alle diejenigen, welche nicht einen Lehrer zur Seite haben, der sie bei jeder Arbeit immer von neuem auf alles das aufmerksam macht, was wichtig zu beobachten ist, hier nochmals in ihrem Interesse aufgefordert, sich alle hier gegebenen Rathschläge und Lehren sorgfältig einzuprägen und sie zu befolgen.

Die Untertuschung.

Eine andere Art von Vorbereitung für die Uebermalung, als die Untermalung, ist die Untertuschung. Eine Untertuschung ist eine mit Oelfarben ausgeführte Art von Tuschmalerei, wobei man, wenn es nothwendig werden sollte, die Farben zu verdünnen, man gutes Terpentinöl mit einigen Tropfen Trockenöl vermischt, je nach Bedürfniss, aber immer möglichst wenig, mit dem Pinsel zur Farbe hinzunimmt.

Die Farbe wird ja natürlich dünn aufgetragen, gewissermaassen nur mit dem Pinsel aufgewischt und man sucht nun damit die allgemeine Wirkung der Natur, was Lichtwirkung, Schattenmasse und Farbe betrifft, wiederzugeben, so dass eine gute Untertuschung mit Ausnahme der Ausführung im Einzelnen und der naturgetreuen, körperlichen Erscheinung der Gegenstände, fast wie ein fertiges Bild erscheinen müsste. Da durch den sehr dünnen Auftrag der Farben die Technik gar keine Schwierigkeiten darbietet und man eben nur auf die allgemeine Wirkung

im Grossen und Ganzen hinarbeitet, so kann man eine solche Untertuschung in sehr kurzer Zeit machen und gleich die Wirkung des ganzen Bildes wie mit einem Zuge und aus einer und derselben Empfindung heraus darstellen, nicht beirrt und vom Festhalten des Ganzen abgelenkt durch sorgsame Nachbildung des Einzelnen, was jedenfalls ein sehr grosser Vortheil ist.

Da die Farbe sehr dünn aufgetragen ist, so trocknet eine Untertuschung auch leichter vollständig aus und man kann früher, viel früher darüber malen als auf eine Untermalung. Der Schwerpunkt der eigentlichen Malerei liegt dann vollständig in der Uebermalung. Da man nun auch schon gewissermassen die Wirkung der ganzen Bilder vor sich hat, kann man auch die Töne der Parthieen, die man gerade malt, ziemlich richtig treffen, zumal da die daneben stehenden Parthieen annähernd den Ton haben, wie er bei der Vollendung ihnen zukäme. Freilich fällt die Ausführung des Einzelnen nun allein der Uebermalung anheim. Zwar ist es oft sehr schwer, mit der dicken, deckenden Farbe den Reiz des dünngemalten Tones zu erreichen, aber man hat doch dadurch einen Wegweiser zum richtigen Ziel.

Besonders vortheilhaft aber ist diese Art, ein Gemälde anzufangen, wenn mehre Personen auf dem einen Bilde dargestellt werden sollen. In diesem Fall wird man die Eigenthümlichkeiten und Kontraste der Colorite, der Gewandfarben, die allgemeine Wirkung leichter und besser festhalten können, gewissermaassen wie mit einem Blick übersehen. Die Ausführung des Einzelnen fesselt die Aufmerksamkeit, man verliert leicht den Ueberblick über das Ganze aus den Augen und damit die Möglichkeit die Gesammtwirkung überall festzuhalten. Genrebilder und historische wird man deshalb am vortheilhaftesten durch solche Untertuschung anlegen.

A la prima Malerei.

Wenn man gleich beim ersten Male versucht, eine Malerei in jeder Beziehung, also was Zeichnung, Modellirung, Wirkung und Farbe betrifft, fertig zu malen, so nennt man das à la prima malen. Wenn auch bei dieser Art zu malen schwerlich oder

wenigstens sehr selten alle Vorzüge der Oelmalerei und der künstlerischen Vollendung zur Erscheinung kommen werden und können, so kann man doch durch dieselbe einen Zug von Frische und Leben in die Arbeit bringen, wie das wiederum nicht leicht bei sorgfältiger und tiefer Ausführung mit Hülfe aller technischen Mittel erreicht wird. Schon dass der Künstler weiss, dass an seiner Arbeit späterhin nicht verbessert, nichts hinzugefügt werden soll, steigert die Energie seiner Aufmerksamkeit und Anstrengung und diese Energie kommt in der Arbeit mit zur Erscheinung.

Gutes allerdings oder gar vollendetes wird in dieser Weise auch nur ein vollendeter Künstler hervorbringen können, aber es ist auch für den Anfänger vortheilhaft, sogleich einmal etwas Fertiges machen zu wollen. Bleibt auch die Ausführung weit hinter der Absicht zurück, er wird doch eine Arbeit weiter damit fördern, als wenn er stets die spätere nachfolgende Arbeit und Vollendung unwillkürlich mit in Anschlag bringt.

Bei dieser à la prima Malerei wird man vorzugsweise in keinem Augenblick vergessen dürfen, das Ganze im Auge zu behalten. Demgemäss verfährt man auch dabei. Man legt zuerst die Schatten, Uebergangstöne, selbst auch die Halbtöne sehr leicht und dünn, möglichst schon in dem richtigen Ton, aber besser etwas kräftiger, als etwa zu schwach an. Ebenso, möglichst dünn den Localton und die Dunkelheit der Haarparthieen. Alle Dunkelheiten immer mit den wärmsten Tönen und bis auf einen gewissen Grad zugleich mit durchsichtigeren als sie späterhin bleiben sollen, weil bei dem späteren Zusammenmalen mit den deckenden und hellen Tönen diese doch immer jene ins Kältere ziehen. Dann noch den Grund so weit es nöthig. Dies ist gewissermaassen die Vorbereitung für die eigentliche Malerei, die man nun vom Licht aus zunächst mit den Localtönen und mit dickerem Auftrag beginnt und von da aus weiter, wie auch sonst schon angegeben ist. Immer aber, wann und wo er auch sei, muss die Kraft der Farbe im Licht und Schatten, die Gegensätze von Helligkeit und Dunkelheit zunächst beobachtet und treu nachgeahmt werden, die sorgfältige Ausführung der Einzelheiten neben jenen erstrebt werden. Indem man zuerst alle Tiefen und Dunkelheiten mit tiefen, dazu meist durchsichtigen Farben angegeben hat, also

z. B. auch im Munde, in den Augen etc. etc. man dann erst mit den Halbtönen und zuletzt mit den helleren Tönen dazu kommt, wird es auch technisch leichter mit weniger Mühe doch genügend zu modelliren. Die eigenthümliche Frische und Klarheit der Farbe, welche durch einen einmaligen, allerdings gelungenen Auftrag erreicht werden kann, ist in dieser Beziehung kaum auf anderem Wege so zu erreichen.

Vierzehnte Lection.

Von der Palette zur Vollendung der Carnation.

Mischung der Töne zu einer Palette, um das Fleisch zu übermalen und zu vollenden.

Die Vortheile, die Mischung der Töne auf der kleinen Glastafel vorzunehmen, sind früher aus einander gesetzt. Man lese die zehnte Lection. Auch die Anordnung der Töne auf der Palette ist dieselbe, nur dass jetzt mehr Töne gemischt werden. Man sehe die siebente Kupfertafel.

Zuerst das Verzeichniss der Farben für diese Palette:

Kremserweiss Nr. 1	12	Theile,
Neapelgelb Nr. 3	2	„
hellgelber Ocker Nr. 4	8	„
dunkler Ocker Nr. 5	4	„
hellrother Ocker Nr. 7	4	„
braunrother Ocker Nr. 8	3	„
Zinnober Nr. 9	1	„
Chinesischer Zinnober Nr. 10	1	„
Rosa Lack Nr. 11	3	„
dunkler Lack Nr. 12	3	„
gebrannter Lack Nr. 13	2	„
gebrannte Terra di Siena Nr. 21 . .	1	„
Ultramarin Nr. 15	8	„
Kobalt oder Smalte Nr. 18	1	„
Schwarz (eines mit *** bemerkt oder von den bleifarbigen Nr. 29, 31 oder 33)	2	„
Casseler Braun Nr. 25	1	„

Für jede Einheit war ungefähr die Grösse eines Kirschkerns festgestellt, so dass die obige Angabe hinreichend sein wird, um einen Kopf in einer Grösse von drei bis vier Zoll zu malen. Man nehme jeden Theil vierfach, wenn man in natürlicher Grösse malt. Die ganze Anleitung für den mechanischen, wie für den methodischen Theil bei der Anfertigung dieser Palette ist genau dieselbe wie bei der Palette zur Untermalung, unbeschadet der Verschiedenheiten, welche die Mannigfaltigkeit und Zahl der Töne und deren Anordnung mit sich bringt. Alle Töne, also die sich vorn an der Spitze jeder Reihe befinden, und mit einem * bezeichnet sind, können reine ursprüngliche Töne oder Farben genannt werden, weil sie noch gar nicht mit Weiss vermischt sind. Von eben diesen mit einem * bezeichneten Tönen soll nur die Hälfte genommen werden, um damit eine Reihe zu bilden, und zwar ebenso viel für die reine Mischung *, als für die zwei, die mit Weiss vermischt und unmittelbar unter die erstere * gesetzt werden. Auf der Glastafel behält man die andere Hälfte von jeder reinen * Mischung zurück, um daraus in der Folge die mit Ultramarin oder Kobalt gebrochenen Töne zu machen. Man behalte also im Gedächtniss, dass man zu eben diesen schon fertigen Tönen mehr oder weniger Ultramarinblau hinzusetzt, um sie zu brechen und in Halbtöne zu verwandeln, wie weiter unten, von der achten Reihe an bis zur elften einschliesslich, gezeigt wird. Das Ultramarin oder Kobalt, den man auf dieser Palette für die Uebermalung mit dem ersten Ton * jeder Reihe vermischt, vertritt die Stelle des Blauschwarz, dessen man sich auf der Palette für die Untermalung bedient hat, um alle gebrochenen Töne daraus herzustellen.

Die Einfachheit und Verständlichkeit der Methode Bouvier's, um eine solche schematische Palette durch eine ganz natürliche Folge von Abstufungen in den verschiedenen Reihen herzustellen, ergiebt sich schon daraus, dass fast alle Nummern 2 und 3 von ihrer Nr. 1 entstanden sind, indem man Weiss und bisweilen Gelb hinzusetzt, um sie heller und leuchtender zu machen, oder indem man zu eben diesen Nummern 1 * Schwarzblau oder Blau hinzusetzt, um ihnen etwas von ihrer Lebhaftigkeit und ihrem Glanze zu nehmen, oder auch um ihnen mehr Dunkelheit und

Kraft zu geben, und ihren zu brillanten Ton für die Schatten zu brechen etc. Die hellen und farbigen Töne ohne Beimischung von Schwarz und Blau braucht man also für die Localfarbe und die beleuchteten und brillanten Parthieen des Fleisches. Die mit Schwarz und Blau vermischten Töne dienen in den verschwindenden und zurückweichenden Parthieen zu dem, was man Halbton und Uebergangston nennt, und überhaupt zu den Schatten, zu dem Bart, in den Reflexen etc. Dies ist der leitende Gedanke hierbei. Eingehendere Erklärungen hierüber folgen weiter unten. Man weiss bereits, dass die Schatten, des directen Tageslichtes beraubt, nur sehr wenig von der wahren Localfarbe des Fleisches sehen lassen, wogegen die Halbtöne sich derselben je nach ihrer Helligkeit mehr nähern, weil sie das wirkliche Tageslicht, wenngleich schräg und unvollkommen in Bezug auf die Stelle erhalten, von wo aus sie der Maler betrachtet. Die Reflexe sind in der That wie die Schatten der directen Lichtstrahlen beraubt, allein die mehr oder weniger beleuchteten Gegenstände, die sich in ihrer Nachbarschaft befinden, werfen Licht auf sie zurück. Der Ton dieser Reflexe wird daher immer einen Theil der Localfarbe des Gegenstandes haben, der das Licht zurückwirft.

Uebrigens streng genommen, ist im Schatten Alles Widerschein, und nur tiefe Löcher ohne Reflexe. Wie könnte man auch sonst die Gegenstände, die im Schatten sind, unterscheiden? Sie würden uns ebenso schwarz und dunkel erscheinen als ein Loch unter der Erde, wenn sie nicht von dem Widerscheine der umgebenden Gegenstände mehr oder weniger erhellt würden. Wir sehen ja in den Schatten nicht nur viele Details, sondern wir können ihnen auch einen bestimmten Farbenton zuweisen. Diese Bemerkung ist hinreichend, um zu überzeugen, dass, weil man in den Schatten noch Verschiedenes sehen und unterscheiden kann, auch die wirkliche Färbung des Gegenstandes angedeutet sein muss. Das heisst, sie müssen so gemalt sein, dass man in ihren reflectirten Farbenton auch noch ihren wirklichen Localton mit erkennen kann. Sie dürfen dem Auge nicht als unreine und schmutzige Flecken erscheinen, mit einem Wort, man muss wirklich überzeugt werden, dass dieser Schatten von eben derselben Fleischfarbe ist, die wir überall im Licht sehen, und dass sie

auf dieser Stelle blos des directen Tageslichtes beraubt ist. Denn die Natur bringt auch keine andere Wirkung bei uns hervor, und Diejenigen, welche keine Maler sind, bemerken vielleicht kaum, dass sie an den Gegenständen Schatten sehen, ausser wenn die Sonne scheint, weil sie dieselben alsdann viel geschnittener erblicken.

Mischung und Anordnung der Töne für eine Palette, um die Fleischpartheien der Untermalung zu übermalen.

Man behalte immer wenigstens die Hälfte von jedem reinen Ton Nr. 1 * auf der Glastafel zurück und gebrauche diese nicht eher, als bis man Ultramarin oder Kobalt mit einem Drittheil Schwarz dazu mischen will. Diese Mischung wird immer kurzweg mit: Blauschwarz bezeichnet werden.

Erste Reihe.

1) Reiner Rosa Lack Nr. 11 *, um die lebhaftesten Partheien der Lippen zu lasiren.
2) Dieselbe Farbe mit ein wenig Weiss; für das Incarnat der Wangen und der Lippen von frischer Farbe.
3) Eben diese letzte Vermischung mit etwas mehr Weiss; für die Lippen und hellsten Stellen der Wangen, wenn man eine Person von frischer Farbe oder ein Kind malt.

Zweite Reihe.

1) Reiner Chinesischer Zinnober Nr. 10 *; für einige feine Töne auf den Lippen und anderwärts.
2) Dieselbe Farbe mit der Hälfte Weiss; für ein weniger brillantes Rosa, als das aus Lack.
3) Diese letztere Mischung mit vielem Weiss; für ebendasselbe.

Die Glasplatte wird abgewischt, und man mischt an derselben Stelle weiter.

Dritte Reihe.

1) Reiner gewöhnlicher Zinnober Nr. 9 *; um davon für einige brillante Töne soviel zu nehmen, als nöthig ist.

2) Ebenderselbe [1]) mit der Hälfte Weiss; für ein Rosa, das nicht so frisch ist, als die beiden ersteren, oder um Lila-Töne rosiger zu machen.

3) Diese letztere Mischung mit vielem Weiss; für eben dieselben in den Lichtern, oder um die Lila-Töne viel rosiger zu machen.

Man reinige die Glastafel ein wenig.

Vierte Reihe.

1) Gewöhnlicher Zinnober und ebenso viel hellgelber Ocker Nr. 4 *.

2) Ebenderselbe mit der Hälfte Weiss.

3) Ebenderselbe mit vielem Weiss.

Diese drei Töne, und besonders die beiden letzteren, mit mehr oder weniger Weiss vermischt, sind Local-Töne für das Fleisch im Licht.

Man reinige die Glastafel etwas.

Fünfte Reihe.

1) Ein Theil von der vorigen Mischung * Nr. 1 aus der vierten Reihe, indem man noch die Hälfte hellgelben Ocker hinzusetzt.

2) Ebendieselbe mit der Hälfte Weiss.

3) Ebendieselbe mit vielem Weiss.

Diese drei Töne muss man haben, um im Lichte diejenigen Fleischpartheen zu malen, welche am meisten gelblich sind, wie z. B. die Partheen unter dem Munde, einen Theil des Halses und der Schultern etc. Bei sehr leuchtenden und brillanten Coloriten nimmt man zu dem Gelb Jaune brillant.

---

1) So oft man in einer Reihe das Wort Ebenderselbe, Desgleichen etc. sieht, so bedeutet es, man habe den ersten Ton * nicht ganz von der Glastafel wegnehmen sollen, sondern soviel zurücklassen, dass man noch die Hälfte Weiss hinzusetzen kann. Ebenso verhält es sich mit dem dritten Ton in jeder Reihe; man hat einen Theil des Tons, der schon die Hälfte Weiss hat, auf der Glastafel zurück behalten sollen und setzt noch eben so viel Weiss hinzu, als von dem zweiten Ton übrig ist, nachdem man davon genug auf die Palette gesetzt hat. Den dritten Ton setzt man ganz auf die Palette.

Man drehe die Glastafel etwas links, und wähle eine reine Stelle zum Mischen.

Sechste Reihe.

1) Reiner hellrother Ocker Nr. 8 *.
2) Desgleichen mit der Hälfte Weiss.
3) Desgleichen mit vielem Weiss.

Diese drei Töne dienen zur Nachahmung eines weniger brillanten, wärmeren Roth und Rosa.

Man reinige die Glastafel wegen des Weiss.

Siebente Reihe.

1) Dunkler Lack Nr. 12 und reiner rother Ocker *.
2) Desgleichen mit der Hälfte Weiss.
3) Desgleichen mit vielem Weiss.

Für das etwas violettliche Roth, zum Gebrauch einiger Parthieen der Lippen, Nasenlöcher, Ohren, und bisweilen auch der Wangen und Nase.

Man reinige die Glastafel wegen des Weiss.

Mit Ultramarin und Blauschwarz gebrochene Töne, für zurückweichende Parthieen und Stellen, wo die Haut sehr dünn und fein ist.

Achte Reihe.

1) Dunkler Lack Nr. 12, ebenso viel hellrother Ocker und die Hälfte Ultramarin *; für die entschieden violetten Töne der Lippen, Wangen etc.
2) Dieselbe Mischung mit der Hälfte Weiss; für ein Lila, das sich öfters um die Augen und anderwärts befindet, z. B. an den Lippen etc.
3) Desgleichen mit vielem Weiss; für dasselbe.

Man verändere die Stelle, und wende die Glastafel ein wenig links, und mische auf einer reinen Stelle.

Neunte Reihe.

1) Reines Ultramarin, unter welches man den zwanzigsten Theil Smalte mischt, um es trocknend zu machen, wenn es Winter ist, *; oder nur reiner Kobalt *.
2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weiss.

3) Dasselbe mit vielem Weiss;

um nöthigenfalls die mehr oder weniger dunklen und hellen bläulichen Töne davon zu nehmen, wenn es darauf ankommt, einige Töne der Palette mit dem Pinsel zu verändern, als z. B. für das Weiss in den Augen, oder für die bläulichen Lila-Töne etc.

Man reinige die Glastafel und gebrauche nun die reinen Töne Nr. 1, die man auf dem Glase zurückbehalten hat, wie dies oben empfohlen ist als mit der Mischung der Local- und reinen Fleisch-Töne begonnen wurde. Man sollte aber nur diejenigen Töne zurückbehalten, welche an der Spitze jeder Reihe Nr. 1 haben, und nicht die zwei folgenden Töne, die mit Weiss vermischt sind. Zu jedem Ton Nr. 1 *, wenn man ihn mit Blau vermischt hat, setzt man dann in der Folge Weiss. Man soll jene reinen Töne nicht von Neuem wieder mischen, denn ausserdem, dass das eine doppelte Arbeit wäre, kann man auch niemals ganz sicher sein, dass man von einer jeden reinen Farbe dasselbe Verhältniss, in welchem beim ersten Mal davon genommen war, genau wieder treffen wird. Deshalb ist es gut, wenn man die Hälfte davon zurückbehalten hat, damit die vollkommenste Uebereinstimmung des ursprünglichen Tons Nr. 1 stattfindet, sowohl für die Töne, unter welche man Weiss mischt, als für die, zu welchen man noch Blau hinzusetzen will, um die gebrochenen Töne daraus zu machen, welche die Abstufung der Localfarbe des Fleisches, je nachdem die Fläche zurückweicht und sich dem Schatten nähert, hervorbringen sollen.

Zehnte Reihe.

1) Gewöhnlicher Zinnober, ebenso viel hellgelber Ocker, und von Blauschwarz * soviel, als der vierte Theil der Masse dieser beiden Farben zusammengenommen beträgt; für die gebrochenen Töne und die unmerkliche Abstufung der zurückweichenden Parthieen, wo noch keine wirklichen Schatten sind.
2) Ebenderselbe mit der Hälfte Weiss; für die helleren Töne der helleren Halbtöne und zurückweichenden Flächen.
3) Desgleichen mit viel mehr Weiss; für dasselbe.

Man reinige die Glastafel ein wenig.

Elfte Reihe.

1) Zinnober und zwei Mal soviel hellgelber Ocker mit dem vierten Theile Blauschwarz*;
2) Ebenderselbe mit der Hälfte Weiss;
3) Derselbe mit viel mehr Weiss;

für die röthlichen Töne, die durch Grün gebrochen sind und noch etwas von der Localfarbe des Fleisches an sich haben; für einige zurückweichende Halbtöne in wenig gefärbten Parthieen, wie am unteren Theile des Gesichts etc.

Man verändere die Stelle des Glases oder reinige es gut.

Zwölfte Reihe.

1) Ultramarin, ebenso viel hellgelber Ocker und der vierte Theil heller Rosa Lack, für die grünlich gebrochenen Töne. Man setze zu dieser Mischung* den zwanzigsten Theil Smalte in Pulver hinzu, wenn man nicht überhaupt nur Kobalt genommen hat, aber nicht zu den beiden nachstehenden Tönen, unter welchen sich Weiss befindet.
2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weiss (ohne Smalte); für die mehr oder weniger hellen grünlichen Halbtöne.
3) Ebendasselbe mit vielem Weiss (ohne Smalte); für eben dieselben.

Man reinige die Glastafel wegen des Weiss.

Dreizehnte Reihe.

1) Blauschwarz*, die Hälfte weniger von hellgelbem Ocker, und hellen Rosa Lack soviel als der vierte Theil der Masse von diesen beiden Farben zusammen beträgt, mit einem Atom Smalte*; für die grün-bläulichen gebrochenen Töne, nahe an den Schatten oder am Bart etc.
2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weiss; für die grün-bläulichen gebrochenen Halbtöne.
3) Ebendasselbe mit vielem Weiss; für ebendieselben.

Zu diesen Halbtönen kann man mit dem Pinsel mehr oder

weniger Lack hinzusetzen, je nachdem der specielle Fall es erfordert, und bisweilen sogar ein Atom Chinesischen Zinnober.

Man verändere die Stelle.

Vierzehnte Reihe.

1) Blauschwarz *, ebenso viel gelber Ocker, mit Zusatz von äusserst wenig Smalte *.
2) Dasselbe mit der Hälfte Weiss.
3) Dasselbe mit vielem Weiss.

Reines Grün, um davon nach Bedürfniss zu nehmen, wenn man einen Ton, den man zu roth angelegt hat, umändern will.

Die beiden letzteren bedürfen keinen weiteren Zusatz von Smalte.

Man reinige die Glastafel.

Für die wirklichen Schatten, unter welche kein Weiss kommt.

Funfzehnte Reihe.

1) Blauschwarz *, ebenso viel dunkler Ocker, und der vierte Theil dunkler Lack *.
2) Ebendasselbe mit keinem Zusatz von Weiss, sondern statt dessen der vierte Theil Neapelgelb *.
3) Ebendasselbe mit etwas mehr Neapelgelb *.

Gebrochenes warmes Grün, um dieses auf die Parthieen zu bringen, die man zu roth findet, oder um einen Ton mit dem Pinsel zu verändern.

Die beiden letzteren dienen zu demselben Zweck, aber in den helleren Parthieen, seien es Reflexe oder Halbtöne.

Man verändere die Stelle.

Für die Reflexe, ohne Weiss.

Sechszehnte Reihe.

1) Rother Ocker, ebenso viel Neapelgelb, mit einem Zusatz von Blauschwarz, welcher den vierten Theil der Masse von diesen beiden Farben zusammen beträgt *.
2) Ebenderselbe mit weniger Blauschwarz *.
3) Ebenderselbe mit noch weniger Blauschwarz *.

Man kann die Töne der verschiedenen Reflexe verändern,

indem man von jeder dieser drei Farben mehr oder weniger hinzusetzt, aber dies muss mit dem Pinsel geschehen, je nach Maassgabe des Bedürfnisses. Es giebt sogar Fälle, wo einige Reflexe, die durch die sehr grosse Nähe eines blauen, grünen, rosenfarbenen, gelben, rothen etc. Gewandes verursacht werden, von der Localfarbe des Gegenstandes, der den Reflex verursacht soviel annehmen, dass man sich genöthigt sieht, in diese Mischung eine gewisse Quantität von der Farbe des Gewandes selbst einzumischen, und sie damit bis auf den Punkt zu verschmelzen, als sie uns in der Natur oder an dem Modell noch bemerkbar scheint. Indessen ist dies nur selten der Fall.

Man verändere die Stelle auf der Glastafel.

Siebzehnte Reihe (ohne Weiss).

1) Braunroth oder hellrother Ocker mit dem dritten Theile Blauschwarz *.
2) Ebendasselbe mit dem Zusatz des dritten Theils von dunklem Ocker *.
3) Ebendasselbe mit Zusatz des dritten Theils Neapelgelb und darüber *.

Man nimmt zu den Tönen 1 und 2 mehr oder weniger von diesen drei Farben, je nachdem man den Ton zu halten für nothwendig erkennt, entweder mehr oder weniger röthlich, gelblich oder violett, denn Alles läuft auf diese drei Farben hinaus, Roth, Gelb, Blauschwarz.

Man reinige die Glastafel.

Dunkelbraune Farben, ohne Weiss.

Achtzehnte Reihe.

1) Dunkelrother Ocker, ein Viertel dunkler Ocker und ein Drittel Blauschwarz *** Nr. 33, und ein Pünktchen Smalte * für die grossen dunklen Schattenmassen. Man kann diese drei Töne nach Belieben modificiren, wie folgt.
2) Ebenderselbe mit etwas mehr dunklem Ocker *; für die mehr braunen und nicht so starken Parthieen.

3) Ebenderselbe mit Zusatz von einigem Neapelgelb *; für die noch weniger dunklen Parthieen.

Man wechsele mit der Stelle.

Neunzehnte Reihe (ohne Weiss).

1) Reiner, gebrannter Lack Nr. 13 * (mit sehr wenig Trockenöl).
2) Ebenderselbe mit der Hälfte gebrannter Terra di Siena* (ebenso dazu).
3) Dunkler Lack Nr. 12, rein * (ein wenig Trockenöl).
4) Ebenderselbe mit der Hälfte von gebrannter Terra di Siena * (ebenso dazu).

Diese vier Töne geben sehr dunkles Braun, sie sind zu gleicher Zeit feurig und mehr oder weniger warm. Sie dienen bei der Vollendung eines Kopfes zu den allerkräftigsten Druckern, z. B. im Munde, in den Nasenlöchern, und bisweilen sogar in einigen Stellen der Augen und deren Einfassung.

Das Trockenöl setzt man blos mit der Pinselspitze hinzu, und nur soviel, als man in dem Falle von der Farbe zu brauchen gedenkt, ohne es zu den auf der Palette befindlichen Farben zuzumischen.

Man reinige die Glastafel.

Zwanzigste Reihe (ohne Weiss).

1) Reine, gebrannte Terra di Siena * (mit etwas Trockenöl für einige sehr warme Drucker, um nöthigenfalls davon Gebrauch zu machen).
2) Reine Casseler Erde * (mit etwas mehr Trockenöl); zum Gebrauch in der Pupille, der Mitte des Augapfels, welche sehr dunkel schwarz sein muss, weil dieses ein Loch ist, das blos von der durchsichtigen Hornhaut bedeckt wird.

Man nimmt das Trockenöl nur mit der Pinselspitze, und nur in dem Augenblick, wenn man die Farbe auf dem Gemälde brauchen will.

Bei der Palette zur Untermalung ist schon gesagt, dass man an einer Seite einen Theil der reinen Farben aus den Blasen

haben soll, um damit in der Folge die Töne der Haare, der Wäsche, der Gründe etc. zu machen. Bei der Palette zur Uebermalung ist dies natürlicher Weise ganz ebenso nothwendig.

Man reinige die Glastafel.

Einundzwanzigste Reihe.

1) Reines Schwarz * (zu welchem man erst beim Gebrauch selbst Trockenöl hinzusetzt); zum allgemeinen Gebrauch, sowie auch, um damit einen Theil der Gewänder und Nebenwerke von schwarzer Farbe zu malen, die unmittelbar den Rand der Fleischfarbe berühren.
2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weiss; ebendazu.
3) Ebendasselbe mit vielem Weiss; für die grauen Schatten der Wäsche.
4) Ebendasselbe mit so vielem Weiss, dass dieses gleichsam nur abgedämpft ist; für diejenigen Theile der Wäsche, die nicht ganz weiss sind, oder, um es mit anderen grauen Farben zu vermischen.

Zweiundzwanzigste Reihe; für die Wäsche und Hintergründe.

1) Schwarz, ein Drittheil Weiss, und etwas rother und dunkler Ocker.
2) Ebendasselbe mit etwas mehr Zusatz von dunklem und rothem Ocker.

Diese beiden warmen grauen Farben dienen zu den dunklen Schatten oder den Reflexen der Wäsche, indem man nach Gutdünken den Ton verändert. Sie dienen auch noch für die Schatten des Weiss im Auge, und besonders, um die Parthieen des Grundes damit zu malen, die unmittelbar an die Fleischfarben grenzen etc.

Für die Haarparthieen, welche das Fleisch unmittelbar berühren, können keine besonderen Mischungen angegeben werden, (ob es gleich schlechterdings erforderlich ist, wie bei der Untermalung diese Parthieen mit einander zu verbinden, und mit der Fleischfarbe zu gleicher Zeit zu malen, damit sie nicht hart einschneiden), weil die Töne, die man zu mischen hat, von der Farbe

der Haare vom Blondesten bis zum Dunkelbraunsten abhängen. Meistentheils jedoch, weil die Untermalung heller und stumpfer im Ton gemalt ist, wird man durch ganz leichten und dünnen Auftrag eines mehr durchsichtigen dunkleren Tons an den Stellen, wo Haar und Fleisch zusammentrifft, genügend für dies Zusammenführen der Farben sorgen können.

Aus eben dem Grunde muss ein Jeder auch selbst die Töne der Kleidung nach der Farbe der Stoffe sich suchen und mischen, und davon einige auf einander folgende Töne, wie sie gerade an den Rändern sind, machen. Von den Haaren, den Gewändern oder irgend einem andern Gegenstand soll nur ein weniges von dem nächstliegenden Ton angegeben werden, um ihn an den Rändern mit der Fleischfarbe sanft zu verbinden. Mehr zu malen würde eine vergebliche Mühe sein, weil man alle diese Parthieen besonders wieder vornehmen muss wenn das Fleisch vollendet ist. Auch braucht man die Zeit, die man auf diese unnütze Arbeit verwendet, zu nothwendig, um die viel wichtigeren Arbeiten für die Carnation zu vollenden.

Man muss also mit aller Vorsicht, wie schon oben gesagt ist, die Parthieen der Haare, der Kleidungen oder des Grundes, die man anfängt, nur mit einem sehr dünnen Auftrag von Farbe, die sich vier oder sechs Linien weit von den Fleischtheilen allmälig verliert, malen, damit keine zu dicke Farbe auf diesen Stellen ist, wenn man sie nach Beendigung des Fleisches wieder übergehen will, um sie vollends fertig zu malen.

Es ist hier eine sehr vollständige Palette aufgestellt, obgleich ein grosser Theil der Töne für einen geübten Künstler in der That überflüssig ist. Die Absicht dabei war, dem Anfänger einen möglichst grossen Theil der Töne sehen zu lassen, damit er sich eine vollständigere Idee von den Mitteln machen könne, welche man für die Ausführung hat. Ebenso erschien es im wesentlichen Interesse der Anfänger, dass bei jeder Reihe die Anwendung dieser verschiedenen Töne für die verschiedenen Localfarben des Fleisches, sowie für die Veränderungen angeführt würde, denen

sie nach Art und Maass des Lichtes, welches sie beleuchtet, oder der Dunkelheit, welche sie in den verschiedenen Stufen des Schattens haben, unterworfen sind. Wenn kein Lehrer dem Anfänger zur Seite steht, wird er nichts Besseres thun können, als von diesen zwei Paletten Gebrauch zu machen, so wie sie hier geordnet sind, aber nur einige Zeit hindurch. Zunächst braucht er dann nicht alle die Töne zu mischen, die nur durch den grösseren Zusatz von Weiss aus den mit * Nr. 1 bezeichneten Tönen entstanden sind. Also entweder nur Nr. 2 oder nur Nr. 3, wie es am besten für ihn passt, denn er hat ja nun schon einige Erfahrung. In der Folge wird er auch einen Theil der Töne * Nr. 1 fortlassen können, die sich sehr nahe stehen und von denen er bemerkt hat, dass sie sehr leicht mit dem Pinsel herzustellen sind. So wird die Palette einfacher, wenn auch immer auf demselben System begründet.

Damit ist aber keineswegs angerathen, gar keine Töne auf der Palette zu mischen, es ist wesentlich, dass man mit keinen unreinen und schmutzigen Farben male, man muss daher immer eine Anzahl vollkommen reiner vorräthig haben. Noch weniger ist dem Schüler anzurathen, so zu verfahren, wie einige erfahrene und geübte Künstler, die blos die reinen Farben auf die Palette setzen und direct mit dem Pinsel alle Töne mischen. Um dies mit Erfolg machen zu können, muss man dann schon sehr geschickt und seiner Sache äusserst gewiss sein, sonst geräth man nur in das Schmutzige und Braune.

Es ist also klüger und vernünftiger, wenn man sich zuerst eine gewisse Anzahl wesentlicher Töne mischt, die gewissermassen als Skala und Anfangspunkte dienen können, aus welchen man nachher mit dem Pinsel alle ähnlichen Töne macht, indem man entweder, wenn sie heller sein sollen, mehr oder weniger Weiss hinzusetzt, oder die Art des Tons der Farbe selbst umändert, so dass man, je nach dem einzelnen Fall, von den verschiedenen Tönen mehr oder weniger hinzuthut oder bald von dieser oder jener reinen Farbe, welche zu den Hauptmischungen gedient und beigetragen hatte.

Alles kommt darauf an, dass man die Töne und alle ihre Abtheilungen und Unterabtheilungen in dem, was man nachbilden

will, richtig erkennt, sowohl in der Natur, als in einem Gemälde. Wenn man so weit gekommen ist und die nöthigen Kenntnisse und Erfahrungen erlangt hat, dass man sogleich sicher und ohne Mühe den Ton richtig oder doch beinahe richtig mischen kann, so wie man ihn im Original erkannt hat, dann ist man schon ein geschickter Maler und wird selten in Verlegenheit sein, das, was man gesehen, wiederzugeben.

Allein um alle Arten von Tönen, so wie sie in der Fleischfarbe und den übrigen Gegenständen der Natur vorhanden sind, hervorzubringen, so muss man sie zuerst überhaupt sehen, deutlich erkennen und von einander unterscheiden gelernt haben. Dies muss der Schüler sich vor Allem angelegen sein lassen und je nach dem Masse er das kann, wird er, immer aber am leichtesten und sichersten, zumal ohne directen Unterricht, vermittelst der angegebenen Methode im Stande sein, diese Töne zu ihrer Nachahmung so zu mischen, wie er sie in dem weiten Umfange der Natur gesehen hat. Sieht er diese wirklich und mit Bewusstsein, so wird es ihm mit all den Hülfsquellen dieser Palette nach einigen Versuchen am leichtesten gelingen, sie ziemlich gut nachzuahmen. Uebrigens hat er den Gegenstand, den er nachahmt, vor Augen, um ihn beständig vergleichen, verbessern und sich darnach richten zu können; er kann und muss versuchen, seinen Ton zu ändern, bis er mit dem Original übereinstimmt. Um aber dahin zu gelangen, muss er sich zuerst damit vertraut gemacht haben, in wie mannigfaltige Töne drei bis vier reine Farben verändert und gebrochen werden können. Dies aber gerade ist der wesentliche Nutzen, welchen die vorgeschlagene Palette gewährt. In der Folge kommt es auf die Feinheit seiner Organe und den Grad der Empfänglichkeit an, welche entscheiden müssen, ob er ein guter Colorist werden kann. Das Studium entwickelt die Gaben der Natur, aber es ersetzt sie nicht.

Auch dem bereits vorgeschrittenen Schüler, selbst wenn er schon einige Erfahrung hat, muss man anrathen, eine gewisse Anzahl von Tönen immer ganz fertig auf der Palette zu haben, besonders die Local- und Lichtfarben, die er wo möglich sich bemühen und gewöhnen muss, in der Art zu mischen, wie in der dreizehnten Lection auseinander gesetzt ist. Nämlich so, dass

bereits der individuelle und charakteristische Localton der Natur, die man nachahmen will, in richtiger Reihenfolge vom hellsten Licht bis zum Schatten wiedergegeben ist. Diese charakteristischen Töne werden für ihn ein Maasstab sein, der ihn leiten und zugleich verhindern wird, dass er sich nicht von dem allgemeinen Ton der Fleischfarbe entferne. Ein erfahrener Künstler gewinnt mehr als einen Vortheil, wenn er nur eine kleine Anzahl Töne macht; er braucht weniger Zeit zum Aufsetzen seiner Palette, und die Masse von jedem Haufen Farbe wird dadurch viel grösser, wodurch sich die Farben länger frisch erhalten. Aber dies sind nur Nebenvortheile im Vergleich damit, dass er bereits hierdurch die Eigenthümlichkeit der Farbe, die er nachahmen will, studiert und bis zu einem gewissen Punkt bereits hergestellt hat. Ein Anfänger darf nicht den Ehrgeiz besitzen, schon laufen zu wollen, ehe er gehen kann, und er kann nichts Besseres thun, als im Anfang viele Töne zu machen: das Uebrige kommt mit der Zeit und durch Arbeiten von selbst.

Die kleinen Haarendigungen, die auf dem Fleische liegen, muss man blos mit Braun, aus Schwarz vermischt mit rothem Ocker und bald von diesem, bald von jenem Gelb, je nachdem die Farbe es erfordert, die sie haben sollen, malen. Am gewöhnlichsten nimmt man dunklen Ocker, die Casseler Erde aber brauche man noch nicht, denn ihre bituminöse und ungemein färbende Eigenschaft würde die Fleischfarbe schmutzig machen. Die Casseler Erde hebt man auf, um die Masse der Haare zu malen, wenn sie sehr dunkelbraun sind; oder nur für die kräftigsten Massen oder Schattenparthieen, wenn man hell-kastanienbraune Haare malt; aber man macht dies erst, wenn das Fleisch vollendet ist und braucht überhaupt immer noch besser Beinschwarz, Lack gebrannt und ungebrannt und wenn nöthig gebrannte Terra di Siena statt des Casseler Braun, weil dies doch noch mehr nachdunkelt. Erst bei Uebermalung der Haare ist der richtige Zeitpunkt, Casseler Braun und dem Aehnliches anzuwenden und mit leichten Pinselstrichen von dieser durchsichtigen Farbe über die Fleischfarbe weg zu gehen, wenn sie auch noch nicht trocken, aber doch fest genug ist, dass man nicht Gefahr läuft, eine Farbe mit der anderen zu vermischen. Uebrigens sind

diese kleinen Haarendigungen, die sich über Fleischpartheen legen, gemeiniglich sehr durchsichtig, leicht und dünn, und erscheinen niemals so dunkel, als die übrige Masse der Haare. Mithin ist die geringste Lasur von jedem anderen durchsichtigen Braun, vermischt mit mehr oder weniger Schwarz, Gelb oder Braunroth, hinlänglich, um ihre Farbe mit dem Localton der ganzen Masse in Harmonie zu bringen. Das zusammengesetzte Braun Nr. 27 oder das Preussische Braun Nr. 22 ist fast in allen Fällen für diese Gegenstände hinreichend, ohne dass man seine Zuflucht zum Casseler Braun nehmen darf, das so sehr nachschwärzt. Auch kann man zu einer dieser braunen Farben, um sie feuriger zu machen, wenn es nothwendig ist, ein wenig von der gebrannten Terra di Siena hinzusetzen, oder, wenn es blonde Haare sind, einen der Ocker, die, zumal dünn aufgetragen, genügend durchsichtig sind. Das Casseler Braun dunkelt zu sehr nach.

Was die Hintergründe betrifft, so ist ein Anfänger jedenfalls davor zu warnen, besonders in einem Portrait, den Kopf auf ein reines Himmelblau abzusetzen; bei ihm wird die Wirkung immer hart und schneidend werden. Ausserdem giebt es wenige Colorits, die so gefärbt sind, dass sie nicht in der Nähe dieses Blau verlieren sollten. Dagegen wird eine graue, bedeckte Luft oft sehr günstig und bequem für einen Anfänger anzuwenden sein. Die sanften grauen Töne ganz verschwimmender Wolken mit doch etwas wechselnder Färbung ebenso wohl, wie die schwereren Töne eines stürmischen Himmels, die der Maler ja ganz wie es der Wirkung dienlich ist, heller, dunkler, wärmer, kälter nehmen kann, wird man besser verwenden können. Ja, es können auch kleine Parthieen reines Blau darin vorkommen, doch wird es gut sein, diese, wie alle stärkeren Farbencontraste vom Kopfe entfernt zu halten.

Es gehört aber Geschicklichkeit und schon eine grosse Kenntniss der Wirkungen und ihrer Contraste dazu, um einen Hintergrund den verschiedenen Arten des Colorits und der Bekleidung anzupassen, wenn er eine gute Wirkung hervorbringen helfen soll. Andererseits ist gerade der Hintergrund von solcher Bedeutung für die allgemeine Wirkung eines Gemäldes und es vermag ein geschickter Maler durch denselben seinem Bilde einen so ganz

besonderen Reiz zu verleihen, selbst die Charakteristik der dargestellten Person dadurch noch zu verstärken, dass sich nur sehr allgemein und durchaus nicht unumstössliche Regeln oder Rathschläge aufstellen lassen.

Eine blasse Carnation, schwarze Kleider und grössere Parthieen von Weiss bedürfen gemeiniglich wohl einen an Farben reicheren Grund, wenn das Bild dadurch nicht eintönig erscheinen soll, ein Gemälde dagegen, in welchem mehrere lebhafte und brillante Farben sind, erfordert im Allgemeinen eine stille und ruhige Farbe des Grundes, damit das Auge ausruhen kann. Helle und zarte Farben der Kleider, sowie blondes Haar werden sich am leichtesten und einfachsten auf einem ziemlich dunklen Grund abheben. Dagegen vermeide man die Hintergründe dergestalt braun und dunkel zu machen, dass die dunkelbraunsten Haare, und selbst die schwärzesten Kleider sich in denselben verlieren. Man sieht diese Wirkung öfters bei alten Meistern, wahrscheinlich aber ist die Farbe ihrer Gründe so in's Schwarze nachgedunkelt.

Alle sehr braunen oder schwarzen Farben werden mit der Zeit noch dunkler und das Casseler Braun mehr als die anderen. Jene Hintergründe und die anderen Parthieen, welche so schwarz geworden, sind nicht so gemalt gewesen, wie wir sie gegenwärtig sehen, sondern zu sehr mit Schwarz und Braun gemalt, die allezeit nachdunkeln, zumal die Kölnische und Casseler Erde und besonders Umbra und der Asphalt. Es giebt auch noch andere braune Farben, unter dem Namen der natürlichen Ocker, die aber auch meist nachschwärzen.

Weil alle schwarzen Farben stark nachschwärzen, so muss man sehr wenig davon nehmen, wenn man sie zum Grau der Wäsche, der Luft, der Hintergründe etc. mischt, daher man alle diese grauen Farben eher heller halten darf, als sie erscheinen sollten. Eben so verhält es sich mit den hellen Parthieen der schwarzen Stoffe. Hätten die Maler dies genügend beobachtet, so würden wir nicht so viele Meisterstücke sehen, deren ganze Draperie weiter nichts ist, als eine grosse, fast überall gleich schwarze Masse.

Viele Menschen glauben, dass der Hintergrund eines Por-

traits der gleichgültigste Theil in einem Gemälde sei, und dass gar nichts darauf ankomme, ob er mehr oder weniger hell oder dunkel sei, diese oder jene Farbe habe, wenn nur die Leinwand damit bedeckt ist. Dies ist ein grosser Irrthum; ein Hintergrund hebt den Kopf und die ganze Wirkung des Bildes, ein anderer zerstört beides ganz und gar. Man muss also sehr sorgfältig die Kraft oder Helligkeit berechnen, die der Hintergrund haben muss um einen Kopf oder eine ganze Figur recht hervorzuheben, sowohl in Bezug auf die Art des Teints der Person, ihrer Haarfarbe und ihrer Bekleidung, als auch in Bezug auf die verschiedenen Schatten- oder Lichtmassen, welche die Wirkung, die man gewählt hat, hervorbringen sollen. Dies ist noch nicht Alles; man muss darauf sehen, welchen Hauptton der Grund haben und welche Abwechselung der Töne man darin anbringen muss, um ihn zurückweichend zu machen und ihn von einer langweiligen Eintönigkeit [1]) fern zu halten. Oft können auch einige mehr oder weniger starke und willkürliche Schatten im Hintergrunde uns behülflich sein, einige Parthieen der Figur, die im Lichte sind, kräftiger abzusetzen. Ueberlegen, versuchen muss man. Hier wagt man wenig, wenn man auch die Farbe quält und martert: etwas mehr oder weniger Reinheit in den Tönen des Grundes hat keinen weiteren Einfluss, das Wesentliche bleibt immer dieses, dass der Gegenstand, um den es sich handelt, dadurch hervortritt, dass er sich gut loshebt, dass er Raum hinter sich hat, so dass das Portrait nicht auf den Grund angeleimt zu sein scheine wie eine ausgeschnittene Figur auf einem Lichtschirm. Wenn man kann, so hole man sich Rath in guten Gemälden, oder wenigstens in guten Kupferstichen; man muss hierbei aber über die Wirkung besonders nachdenken und sich bemühen, das Warum und den Beweggrund zu einer jeden Sache zu entdecken; denn nichts ist von ungefähr gemacht. In jedem Fall ist es, zu-

---

1) Man bezeichnet mit zurückweichen, wenn dieser oder jener Gegenstand hinter einem andereu mehr oder weniger entfernt erscheinen soll. Man sagt, ein zurückweichender oder gut verschwindender Ton etc., das heisst, ein Ton, welcher den Raum andeutet, der zwischen den dem Zuschauer nahen und nächsten Gegenständen und denen sich befindet, die von diesen wieder mehr oder weniger entfernt sind.

mal für den Anfang, das Rathsamste, sich wo möglich einen solchen Hintergrund herzustellen, wie er einem passend und wünschenswerth scheint, damit man wo möglich auch diesen Theil des Bildes nach der Natur malen und jedenfalls die Wirkung mit der Natur vergleichen kann.

Eben dieselbe Aufmerksamkeit verwende man auch auf die Wahl der Farben in den Gewändern; sie müssen dem mehr oder weniger lebhaften Colorit des Modells günstig und dem für das Alter, den Stand und die Sitte Schicklichen nicht entgegen sein.

Hierin muss der Geschmack entscheiden und nicht die Phantasie der Person, die sich malen lässt. Denn obgleich die Frauen im Allgemeinen ihren Vortheil, wenn es die Toilette betrifft, recht gut verstehen, so täuschen sie sich doch auch sehr oft darüber.

Im Allgemeinen kann man wohl sagen, dass Goldgelb und Roth keine vortheilhaften Farben für Blondinen sind, Schwarz und Violet stehen ihnen besser, sowie Dunkelgrün; selbst Rosa ist ihnen nicht ungünstig, wenn sie nicht zu blass sind. Die braunen Farben kleiden ihnen noch besser, wenn sie ein wohlhäbiges und frisches Aussehen haben. Die weisse Farbe passt für alle Carnationen, nur das reine, starke Weiss, wie der Cannevass, nicht eigentlich für braune Personen, obgleich auch gerade eine solche Zusammenstellung oft eine sehr eigenthümliche Wirkung hervorbringen kann. Im Allgemeinen passen leichte, durchsichtige Stoffe und weniger glänzendes Weiss, wie Krepp, Gaze und Mousselin besser für diese.

Personen, welche eine graue, erdfahle und überall gleiche Farbe haben, muss man nicht mit gebrochenen Farben bekleiden. Um ihrer Erscheinung einen Schein von Frische zu geben, müssen dunkle aber frische Farben gebraucht werden, z. B. Schwarz mit einigen Theilen Weiss vermischt, schönes Braun, Nelkenfarbe, dunkel Braunviolett etc., aber nichts Falbes, Graues, und noch weniger frische und zugleich zarte und brillante Farben, ausgenommen vielleicht dunkel Carmoisinroth, das die Eintönigkeit ihrer Haut etwas hebt. Ueberhaupt müssen alle diese Farben ja durch mehr oder weniger weisse Wäsche unterbrochen sein.

Dies mag genug sein, um eine allgemeine Uebersicht von den Farben gegeben zu haben, wie sie am besten mit den ver-

schiedenen Carnationen übereinstimmen. In der Ausübung wird ernsthaftes Studium und die Art der Empfindung des Künstlers ihm die weitere Anleitung geben müssen, wie diese hier gegebenen Rathschläge von ihm anzuwenden sind, um eine schöne Wirkung zu erzielen.

Allgemeine Anleitung
für die Uebermalung des Fleisches, und insbesondere für die Vollendung eines Kopfes.

Im Allgemeinen muss man die Anweisungen gut im Gedächtniss haben, welche für die Untermalung gegeben sind. Die dabei gegebenen Unterweisungen sind gleich gut anwendbar für alle Perioden eines Gemäldes, sowohl bei dem Anfange, als bei der Vollendung.

Wenn man seine Untermalung abgeschabt und gewaschen hat, wie in der elften Lection gesagt worden, so muss man die Uebermalung, wie die Untermalung, mit der Stirn beginnen, indem man sogleich mit dem hellsten Licht anfängt, auf das man aber in der Folge noch hellere Lichter durch einige Pinselstriche noch brillanter aufzusetzen vermag. Hierauf muss man seine auf einander folgenden Töne verschmelzen, indem man genau eben so verfährt wie bei der Untermalung, jedoch mit verdoppelter Aufmerksamkeit, um den richtigen Ton zu erhalten; denn jetzt muss jedes nur mögliche Mittel angewendet werden, so dass nichts zu wünschen übrig bleibt. Zu gleicher Zeit malt man die Anfänge der Haare, sowie alle übrigen Gegenstände, welche sich an der Grenze des Fleisches befinden, um das Eine mit dem Anderen ohne Härte sanft in einander zu schmelzen, wie dies früher und auch bereits in dieser Lection angegeben ist. Nur an den grossen Schatten arbeite man jetzt noch nicht, wie man bei der Untermalung gethan hatte. In der Untermalung wollte man damit nur die Wirkung im Ganzen und die allgemeine Erscheinung des Gegenstandes feststellen.

Sind in den Lichtmassen die reinen Localfarben, d. h. die

Farben, welche der betreffende Gegenstand im reinen Licht, also ohne Halbton, Schatten oder auch Glanzlicht hat, und ihre Abstufungen gut angelegt, so gehe man zu den nächsten Tönen über, die schon Halbtöne und mehr oder weniger in verschiedener Weise gebrochen sind, röthlich, bläulich, violett, grünlich etc., indem man mit der gewissenhaftesten Aufmerksamkeit das Verhältniss dieser letzteren zu den starken Lichtern und dem allgemeinen Farbenton des Fleisches vergleicht. So schreite man allmälig weiter bis zu den stärksten Halbtönen und endlich zu den Schatten und Reflexen, über die später noch besonders gesprochen werden soll.

Mehr noch als bei der Untermalung ist dem Anfänger zu empfehlen, dass er die Farben nicht in einander ziehe und vermische, sondern anfänglich ganz rein und frei eine neben die andere setze, wie eine Art von Mosaik; eine desshalb wichtige Sache, um Undeutlichkeit in der Arbeit und Veränderung der Malerei beim Trocknen zu vermeiden. Man muss einen zu starken Auftrag der Farbe vermeiden und dieselbe nur mässig dick auftragen, wodurch man sich die Möglichkeit erhält, die Töne, mit denen man nicht zufrieden ist, ohne zu dicke Farbe zu verbessern, sonst wird dadurch die Arbeit beschwerlich, der Pinsel nicht zu regieren und das Gemälde zu ungleich im Farbenauftrag. Verbessern aber muss man unter allen Umständen, wo man kann, denn wäre z. B. die Localfarbe der Stirn zu roth oder zu gelb, zu weiss oder zu braun etc. geworden, so würde, wenn man sie mit diesem Fehler stehen lassen wollte, gewiss eines von beiden folgen: entweder würde man fortfahren, die übrigen Parthieen mit dieser falschen Färbung des Tons in Uebereinstimmung zu bringen, oder man würde diese besser zu machen suchen, dann würde alles ohne Harmonie sein; die Farbe der Stirn würde nicht mehr zu der übrigen Färbung des Gesichtes passen oder der Gesammtton würde überall falsch erscheinen.

Es ist daher von Wichtigkeit, dass man mit den ersten Pinselstrichen seinen Farbenton gut anfange oder ihn verbessere, damit dieser erste Ton zum Leitfaden für alles Uebrige dienen kann. Man muss zu gleicher Zeit nicht allein die richtigen Töne, sondern auch mit der grössten Treue alle Formen der Model-

lirung wiedergeben, wie man es in einer blossen Zeichnung zu thun pflegt. Durch eine solche Art zu arbeiten, erhält der Kopf Rundung, Ausdruck und vollkommene Aehnlichkeit.

Nur durch eine anhaltende Aufmerksamkeit in der Vergleichung der Stärke der Halbtöne zu den Lichtern und der Stärke der Schatten zu den Halbtönen, wird man dahin gelangen, seine Arbeit gut zu runden und getreu zu modelliren. Aber es wird gut sein, die Halbtöne, überhaupt alle gebrochenen Töne und sogar die starken Schatten ein weniger heller zu halten, als man sie im Original sieht, da alle in diesen Parthieen gebrauchten Farben zum Nachdunkeln geneigt sind, das heisst dunkler zu werden, als beabsichtigt war und als sie frisch aufgesetzt waren.

Man muss also immer einen Ton neben den anderen setzen, um dadurch zu entdecken, ob wohl ein Unterschied im Ton oder in der Modellirung, im Vergleich mit dem Original, stattfindet, und dies thut man, ohne sie in einander zu mengen; stufen sie sich nun gehörig ab, so kostet es wenig Mühe, um sie vollkommen in einander zu verschmelzen, wenn man so weit ist, wie das schon bei der Untermalung gesagt worden.

Allein, könnte vielleicht Jemand sagen, wenn eine Uebermalung, was die Arbeit betrifft, in allen Stücken so viel Aehnlichkeit mit der Untermalung hat, wozu hat man nöthig, ein Gemälde zwei und wohl gar drei Mal zu übermalen, und warum kann man seine Arbeit nicht mit der Untermalung beenden? Wohl würde man das können, wenn man im Stande wäre, überall gleich das Richtige zu machen. Jeder Anfänger wird sehr bald einsehen, dass er das nicht kann.

Um irgend ein Werk und besonders Fleisch schön zu malen und mit einem Male fertig zu machen, bedarf es eines grossen Talents und grosser Erfahrung. Ausserdem verändern sich Malereien dieser Art leicht, wenn nicht die Farben sehr dick und gleichmässig aufgetragen sind. Mit wie viel Freiheit und Sicherheit auch der Künstler die Farben behandelt haben mag, was sonst so viel zur Erhaltung des Tons, gerade so wie er hingesetzt ist, beiträgt, so bleibt es doch wahr, dass, wenn die Farbenmasse nicht stark genug aufgetragen werden kann, besonders in den grossen Massen des Lichts, sie von ihrem Glanze verliert, indem

sie mit der Zeit schwindet und eine Art von Durchsichtigkeit und Körperlosigkeit bekommt, welche der Rundung, der Körperlichkeit und dem allgemeinen Effect schädlich ist. Zweitens verliert man dadurch die Quelle dieser schönen und unnachahmlichen Töne, die man halb durchsichtig, wie es alle Oelfarbe ist, über die Töne der Untermalung gelegt hat. Dieser Vortheil ist unschätzbar und wesentlich der Oelmalerei eigenthümlich. Alle grossen Maler haben dies geschickt benutzt, indem sie eine darunter liegende Farbe dazu gebraucht, um bewunderungswürdige Töne und Effecte hervorzubringen und zwar dadurch, dass sie dieselben an einigen Stellen sehr leicht überzogen, so dass der leichte Ton, der auf den unteren gelegt worden, mehr oder weniger durchscheinend ist; die Töne, die dadurch entstehen, haben dann eine Feinheit, welche durch kein anderes Mittel erreicht werden kann.

Zu besserem Verständniss dessen, was eben gesagt ist, ein Beispiel. Eine Farbe, deren Ton bei der Untermalung bräunlichroth angelegt war, kann bläulich werden, wenn man sie bei der Uebermalung mit einer etwas helleren Localfarbe, in welcher wenig oder gar kein Blau ist, leicht übergeht. Auf diese Art könnte man die Adern und die bläulichen Töne bemerkbar machen, die öfters durch eine dünne und zarte Haut sichtbar sind. Der Maler verfährt dann eben so wie die Natur, denn obgleich das Blut, was in unseren Adern fliesst, roth ist, so erscheint es doch blau, wenn wir es unter der leichten Durchsichtigkeit des Zellgewebes sehen, das eine mehr oder weniger weisse Fleischfarbe hat. Je weisser dieses Zellgewebe der Haut ist, desto mehr erscheinen uns die Adern schönblau.

Verschiedene zurückweichende Halbtöne, wenn sie mehr oder weniger bläulich, grünlich, oder hell violett etc. sein sollen, kann man auf eben diese Weise erhalten, ohne auf der Palette den Ton selbst so zu nehmen, wie er uns in der Natur erscheint. Wenn man sich an diese eigenthümliche Art die zurückweichenden Töne hervorzubringen gewöhnt hat und darin geübt ist, so wird die genaue Nachahmung des natürlichen Colorits so viel erreicht werden, dass derjenige, welcher ein nach diesem Princip verfertigtes Gemälde copiren wollte, sich vergebens quälen

würde, wenn er die ausserordentliche Durchsichtigkeit und Feinheit des Tons auf eine andere Weise erreichen wollte.

Wer diese Methode ganz vollständig befolgen wollte, müsste natürlicher Weise bei der Untermalung sehr wenig oder gar keine bläulichen Töne brauchen, da man diese durch das Mittel, dessen eben gedacht ist, erlangen will. In diesem Falle müssen alle Töne, welche bläulich, grünlich-grau oder violett werden sollen, mit einem nach dem Grade der Durchsichtigkeit der Haut mehr oder weniger röthlich warmen Ton bei der Untermalung gemalt werden. Allein es ist auch nothwendig, dass man ihnen etwas mehr Dunkelheit giebt, als man gleich anfangs dem richtigen bläulichen Ton geben würde, weil die weisslicheren Töne, welche man in halber Durchsichtigkeit und mit geringer Impastirung darüber legt, ihnen von der Dunkelheit nehmen, die man bei der Untermalung angegeben hatte.

Zu den mehr oder weniger gebrochenen Tönen, welche über die warmröthlichen Untermalungen leicht und durchsichtig gelegt werden, muss man dann, wenn der Halbton in der Natur grünlich erscheint, nach Bedarf in den weisslichen Ton ein wenig Grün, das mehr oder weniger bläulich oder gelblich ist, mischen. Ist der Halbton sehr bläulich, so mische man in den weisslichen Ton ein wenig Blau. Fällt er in ein zartes Violett-Lila, so setze man ein wenig Rosa und unmerklich Blau hinzu; ist er rothbräunlich, ein wenig Blau und mehr Gelb. Ist der Halbton rein grau, so muss der Ton, um die warmrothe Untermalung zu decken, aus einer Mischung von Gelb, rothem Ocker und Kobalt zu gleichen Theilen bestehen. Diese Farben werden eine Art von Grau hervorbringen, welches, mit Hinzusetzung der gehörigen hellen Localfleischfarbe den verlangten Ton geben und nichts weniger als gleichförmig blaugrau sein wird.

Allerdings muss man mit ganz kleinen Portionen von allen den Tönen, die eben beschrieben sind und sehr dünn aufgetragen auf der Leinwand Versuche anstellen um den richtigen Ton zu erhalten, dessen man bedarf und der erlangt werden muss, je nachdem die Stelle eine andere ist, denn dadurch verändert sich die Wirkung und demgemäss auch der Ton der Farbe. Uebrigens wird man auf der Palette diese Töne beinahe schon fertig finden;

sie werden sogar schon mit mehr oder weniger Weiss gemischt sein, je nachdem man sie aus der zweiten oder dritten Stelle aus jeder Reihe nimmt; und da man gleich weiss, woraus alle die verschiedenen Töne der Palette zusammengesetzt sind, und man nicht auf Gerathewohl arbeitet, so weiss man gewiss, dass man das nimmt, was man nehmen soll, um diese oder jene warmrothe Untermalung damit zu decken.

Was wir bisher in Bezug auf die anderen und die mehr oder weniger starken Halbtöne gesagt haben, ist besonders auch auf die eigentlichen Schatten anwendbar, — weniger auf die Reflexe. Zu den Schatten darf durchschnittlich kein Weiss genommen werden, im Gegentheil muss der Ton, womit man die Untermalung deckt, etwas dunkler sein, als diese. Dies ist das Mittel, dem Tone des Schattens Tiefe zu geben, damit er nicht mehlig wird, mit welchem Ausdruck der stumpfe Ton der Farbe bezeichnet wird, welcher durch Uebergehen tieferer und durchsichtigerer Farben mit helleren und undurchsichtigen entsteht. Aus diesem Grunde muss man die Schatten nicht nur nicht zu dick untermalen, besonders aber nicht so schwarz, nicht so braun oder so grau, als man sie sieht; die Töne müssen aber wärmer gehalten werden, das heisst goldiger, als sie in der Natur oder in dem Gemälde sind, das man copirt. Dadurch erhält man den Vortheil, dass man mit gebrochenen Tönen, die etwas dunkler sind, darüber gehen kann, z. B. mit grünlichen, grauen etc., die man nach Belieben verändert, bis man den rechten Ton erhält, indem man allezeit wenig Farbe und halb durchsichtige, dazu nimmt, so dass man den unteren warmen Ton etwas durchschimmern lässt.

Was die Reflexe betrifft, so impastirt man sie stärker als die Schatten, aber nicht so stark als die Lichter und malt sie mit Tönen, die so wenig Weiss enthalten, als möglich. Man kann sie leicht so hell machen, als sie uns erscheinen, wenn, statt des Weiss, Neapelgelb genommen wird, was sehr gut deckt. Nur muss man zu den Mischungen für diese Reflexe wenig oder gar keinen gelben Ocker hinzusetzen, denn man hat zu befürchten, dass dann der Ton dadurch zu gelblich werden könnte.

Das ungereinigte Neapelgelb darf niemals zu den lichten

Stellen des Fleisches gebraucht werden, weil es sich verändert wenn es mit Zinnober oder Weiss vermischt ist und sehr grünlich wird. Allein für die Reflexe ist es vortrefflich, wenn man es blos mit rothem oder gelbem Ocker vermischt. Das Neapelgelb ist an und für sich körperlich und hell genug um die Stelle des Weiss zu ersetzen, es wird durch die Vermischung mit diesen beiden Farben nicht verändert, eben so wenig durch Lack, Ultramarinblau, Kobalt, selbst nicht durch das Schwarzblau. Uebrigens, wenn es ja in den Reflexen grünlich werden sollte, würde das an diesen Stellen weniger schaden.

Wenn auf der Palette keiner von den Tönen dem erwünschten Ton entspricht (wie dies oft geschieht), so muss man demnach, wie schon gesagt, mit dem Pinsel ein wenig von dem Ton nehmen, der am ähnlichsten ist, und davon etwas auf eine reine Stelle setzen. Hat man sich über die Art der Farbe, welche der Mischung noch fehlt, eine sichere Meinung gebildet, so setzt man sie dem Häuflein hinzu und vermischt sie mit dem Pinsel. Wenn es nach dieser ersten Mischung scheint, dass es entweder nicht genug oder zu viel ist, so setzt man im ersteren Fall noch mehr von der schon hinzugesetzten Farbe hinzu; im zweiten Falle aber wenn man zu viel davon genommen hat, so nimmt man ein wenig von der zuerst genommenen Mischung dazu, so lange, bis man den rechten Ton erlangt hat.

Wenn man nicht durch Beimischung einer einzelnen Farbe den Ton erreicht, so greife man zu einem anderen Ton, der passender zu sein scheint, und endlich mische man einen dritten und wohl gar vierten Ton hinzu, bis man damit zufrieden ist.

Zwischenbemerkung über die Zusammensetzung der Farben.

Wem es verwunderlich erscheinen sollte, dass die grosse Mannigfaltigkeit der Töne mit den angegebenen Farben herzustellen sei, der möge bedenken, dass in der Natur selbst alle Farben einfach aus Gelb, Roth und Blau zusammengesetzt sind. Alle nur erdenklichen Mischungen, sowie alle verschiedenen Töne der natürlichen Gegenstände werden in der That eigentlich nur aus den drei ursprünglichen Farben zusammengesetzt, nämlich

aus Roth, Blau und Gelb, zu welchen der Maler das reine Weiss zur Nachahmung des Lichts und das reine Schwarz zur Nachahmung der Dunkelheit hinzusetzen muss. Diese fünf Farben also machen die Basis der Palette aus. Zunächst werden Grün, Orange, Violett aus den drei ersteren zusammengesetzt. Das Grün entsteht aus Blau und Gelb; das Orange aus Roth und Gelb, und das Violett aus Roth und Blau. Allein da wir in der Natur mehrere Arten von Roth, Blau und Gelb haben, wovon einige brillanter, andere weniger, einige heller und andere dunkler oder tiefer sind, so musste die Wissenschaft der Kunst zu Hülfe kommen, indem sie für diese verschiedenen Färbungen verschiedene Färbemittel erfand. Hätten wir z. B. kein Carmoisinroth, so könnte der Maler auch keines mischen. Weder der rothe Zinnober, noch die rothen Oxyde des Eisens, wie die Ocker, könnten uns diese schöne Purpurfarbe verschaffen. Vergebens würde man etwas Blau unter diese rothen Farben mischen, um ihnen den hellvioletten Schimmer des Carmoisin zu geben; es würde damit nur ein schmutziges Roth hervorgebracht werden. Eben so verhält es sich mit dem Blau; aus Azurblau lässt sich kein Dunkelblau machen und zugleich die schöne blaue Farbe erhalten. Wir können es zwar durch Zusatz mit vielem Schwarz dunkler machen, allein dann verliert es seine reine Farbe. Die Chemie hat uns den Krapplack für das Carmoisinrothe geliefert, und das Berlinerblau für das Dunkelblau. Wir brauchen eine grosse Anzahl verschiedener Arten von Farben, denn wir bedürfen nicht nur verschiedener Töne und Arten von Roth, Blau und Gelb, sondern auch, dass einige derselben körperlich und andere ihrer Natur nach durchsichtig sind.

In der Aquarellmalerei würden allenfalls die drei ursprünglichen Farben zur Noth ausreichend sein können, weil man in dieser Malerei, auf weissem Grunde (Papier), blos durchsichtige Farben gebraucht, mit welchen man ohne Zusatz von Weiss und Schwarz alle nur denkbaren Töne hervorbringen kann. Die weisse Farbe des Papiers dient statt des Weiss, und die Vermischung der drei Hauptfarben zusammen giebt eine Art von Braunschwarz, das zu Allem dienen kann.

In der Aquarell-Manier braucht man eigentlich blos Car-

moisinlack für alles Roth; Indigo oder Berlinerblau für das Blau, und Gummigutti für das Gelb, oder, was noch besser ist, das Indisch Gelb. Diese drei Farben sind durchsichtig, erscheinen sehr licht oder sehr dunkel, je nachdem man sie, wenig Farbe mit vielem Wasser aufgelöst, aufträgt, oder viel Farbe in einer kleinen Quantität Flüssigkeit. Im ersten Falle ist der Färbestoff so leicht und vertheilt, dass die Färbung dem Auge kaum sichtbar ist; im zweiten Falle dagegen hat die Farbe alle Intensität und Dunkelheit, deren sie fähig ist. Folglich giebt eine sehr leichte Färbung von Carmoisinlack bloss ein zartes Rosa; eine sehr leichte Lage von dem Blau, ein Himmelblau, und ein noch viel helleres wenn man will u. s. w. u. s. w. Je leichter eine Lage oder Färbung, desto mehr scheint die weisse Farbe des Papiers durch, je stärker die Lage um so weniger, dies ist in dieser Art Malerei dasselbe, wie wenn man in allen übrigen Arten der Malerei mehr oder weniger Weiss zu den Tönen setzt, in welchen man den Grund mit mehr oder weniger körperlichen Farben deckt, wie in der Gouache-, Tempera-, Oel- und Fresko-Malerei.

Man kann also sagen, dass die Lasuren, und sogar die Untertuschungen in der Oelmalerei mit der Aquarelle sehr viel Aehnlichkeit haben, weil man sie nur mit transparenten und sehr dünn aufgetragenen Farben ausführt.

In der Aquarellmalerei kann man also wirklich mit den drei ursprünglichen Farben alle übrigen Farben zusammensetzen, wie hier kurz angeführt werden soll.

1) Mit Carmoisinlack erhält man mehr oder weniger Scharlach- oder Orangefarben, wenn man einen leichten gelben Ton vorher unterlegt hat, den man trocken werden lässt, ehe man den Lack darüber bringt. Dadurch erhält man ein lebhafteres Roth, als wenn man diese beiden Farben vorher mit einander vermischt. Verlangt man aber keine sehr glänzende rothe Farbe, so macht man die Mischung sogleich, und will man ein trübes Roth mischen, wie z. B. rothen Ocker, so setzt man sehr wenig Blau zu der Mischung, was hinreichend ist, um dem Roth seine Brillanz zu benehmen.

2) Indem man Blau und Gelb zusammenmischt, und je nach-

dem man eine oder die andere Farbe vorherrschen lässt, erhält man lebhafte und reine grüne Farben von allen Schattirungen. Will man ihnen etwas von ihrem Glanze nehmen und sie bis in's Unendliche verändern, so setzt man mehr oder weniger Carmoisinlack hinzu.

3) Das vollkommene Violett erhält man aus Carmoisinlack mit Blau vermischt, und macht es roth- oder blauviolett, je nachdem man von einer dieser beiden Farben mehr oder weniger dazunimmt. Will man den violetten Ton abdämpfen und daraus irgend ein Grau oder Braun verfertigen, so setzt man mehr oder weniger Gelb hinzu oder auch mehr oder weniger Blau oder rothen Lack; und da wir schon bemerkt haben, dass man alle diese Töne von den dunkelsten bis zu den hellsten erhalten kann, indem man zu der Färbung mehr oder weniger Farbe nimmt, so ist leicht einzusehen, dass man mit diesen drei ursprünglichen Farben alle verlangten Schattirungen hervorbringen kann.

Jede Palette eines Malers beruht also in Wahrheit auf den prismatischen Farben, denn es giebt keine anderen in der Natur. Aber wir hatten zugleich gesehen, dass verschiedenartige Färbestoffe nöthig waren, um alle die Farben und Farbentöne wiederzugeben, welche die Natur uns zeigt. Alle Kenntniss geht also darauf hinaus, dass man weiss, wie viel von jeder dieser drei Farben und von welchen Farbestoffen man nehmen muss, wenn man eine mit der anderen vermischt, um einen gesuchten Ton zu erhalten, und wie viel man von Schwarz oder Weiss hinzusetzen muss, um sie heller oder dunkler zu machen, brillanter oder gedämpfter.

Um die Kenntniss dieser Dinge, aus welchen Farben und aus welchen Farbenstoffen die verschiedenen Töne herzustellen sind, dem Anfänger zu erleichtern, ist die Mischung von den zwei Paletten angegeben und kurz bemerkt zu welchem Gebrauch man alle diese verschiedenen Farben anwenden soll, um davon den bestmöglichsten Vortheil für die Parthie, welche man gerade malt, zu ziehen.

Dass für diese Mischungen bei der Untermalung Blauschwarz mit Blau vermischt angerathen ist, wo in der Uebermalung oft reines Blau (Ultramarin, Kobalt) gebraucht werden soll, dafür

sind an den betreffenden Stellen schon die Gründe bereits angegeben. Zum Theil sind es technische, wie z. B. dass der Kobalt die Leinwand nicht genügend deckt, zum Theil ökonomische, dass man eine so kostbare Farbe wie das Ultramarin, was ja, trotz der vorausgeschickten Bemerkung, dass an die Stelle dieser Farbe heut überall der Kobalt getreten sei, doch überall der Vollständigkeit wegen angeführt ist, dass man also eine so kostbare Farbe nicht gebraucht, um sie wieder mit anderen Farben zu bedecken u. dergl. m.

Fortsetzung der Anleitung zur Uebermalung.

Wir wollen jetzt zur Anleitung zurückkehren, die den Anfänger leiten und ihm den Gebrauch angeben soll, den er von der zweiten Palette machen muss. Wenn er zu den Augenbrauen und zu den Augen kommt, so muss er seine Aufmerksamkeit verdoppeln; denn ganz besonders in den Augen und in ihrer Umgebung sitzt der Ausdruck und das Leben. Was zunächst das Colorit betrifft, so bemerkt man um die Augen die feinsten Töne wegen der zarten und dünnen Haut in diesen Parthieen; man sieht an denselben rosenfarbene, viollette, und bisweilen bläuliche Töne etc., je nachdem das Modell eine mehr oder weniger feine und weisse Haut hat.

Die Augenbrauen dürfen nicht durch einen einförmigen Strich gemacht werden, wie sehr viele Unwissende es thun. Man muss sie nur mit den dunkelsten Tönen dünn anlegen, den Ton des Fleisches, welches durch die Haare schimmert und zugleich immer durch die Masse dieser Haare mehr oder weniger beschattet wird, ebenfalls dünn hineinsetzen. Mit dieser Anlage, auf welche man die Farbe so dünn als möglich aufträgt, bemüht man sich die wirkliche Form der Augenbrauen wieder zu geben, die sie im Modell haben, indem man sie schwach oder stark angiebt, so wie es die Natur zeigt. Es ist um so wichtiger, die Form der Augenbrauen vollkommen genau nachzuahmen, weil sie ihre Zeichnung nach der Form der Stirn selbst annehmen und weil sie über der Augenhöhle, die das Auge beschützt, am Rande des Stirnbeins stehen. Man würde also widersinnig handeln, wenn man den Augenbrauen, die auf einer wenig gebogenen und flachen Stirn sich befinden,

eine gekrümmte Form geben, oder wenn man sie auf einer runden Stirn wie in gerader Linie malen wollte etc. Auch geschieht es mehr als zu oft, dass ein Anfänger gar keinen Unterschied macht zwischen der beleuchteten Parthie der Masse der Haare und der beschatteten in starken Augenbrauen, wodurch ihnen alle Rundung genommen wird. Diesen Fehler muss man vermeiden, sowie auch den noch gewöhnlicheren, die Augenbrauen hart und unmittelbar an die Lichtmasse des Fleisches zu malen; sie müssen sich im Gegentheil sanft verlieren, indem man Halbtöne daneben legt, die immer an den Rändern sich vorfinden, und durch welche man die einzelnen feinen kleinen Haare nachahmt, die man sich sehr in Acht nehmen muss einzeln wiederzugeben (was sehr mager und hart erscheinen würde); sie müssen vielmehr eine solche Wirkung haben, wie man sie in einer Entfernung von vier bis fünf Fuss sieht, in welcher man sie blos als Masse unterscheiden kann. Es giebt einige Fälle, in welchen man sich nach dem Vorbilde der Natur erlauben kann einzelne Haare aus der allgemeinen Masse herauszuheben, wenn man nämlich einen Greis malt, dessen Haare und Augenbrauen weiss geworden sind; bei diesem sieht man ziemlich deutlich bald da bald dort einige Haare, die viel länger und weisser als die übrigen sind. Aber diese zerstreuten Härchen muss man in einer freien Manier malen und gleichsam mit schwebender Hand, ohne sich dabei so anzustrengen, wie wenn man einen Strich machen wollte, der eben so fein als ein Haar sein soll. Es ist auch erlaubt, an Stellen, worauf wenig Haare sind, einige feine Striche zu machen, so besonders an den beiden Enden der Augenbrauen, und zwar am häufigsten an den Endigungen, nach den Schläfen zu.

Wie überhaupt, nehme man auch hier kein Casseler Braun um die Augenbrauen zu malen, sondern begnüge sich mit dem Braun, das man mit dem Pinsel aus Schwarz, Gelb und rothem Ocker zusammensetzt. Dies wird dazu braun genug sein, wenigstens läuft man nicht Gefahr, einen Theil der Fleischfarbe durch Vermischung mit pechhaltigem Braun zu verderben. Man wird noch immer bei einer späteren Retouche Zeit haben, die Mitte der stärksten Schattirungen mit einem gemischten Braun zu lasiren, das man nach dem Ton, der für die Färbung der Augen-

brauen passend ist, verändert. Allein selten darf man sich erlauben, in der dunkelsten Masse dieser Parthie, wo die meisten Haare sind, einzelne Pinselstriche anzubringen. Was die blonden oder kastanienbraunen Augenbrauen betrifft, so befolge man die nämlichen Grundsätze, und vermeide mit noch mehr Aufmerksamkeit sie zu hart, trocken, sclavisch, Haar um Haar zugezählt zu machen. Man studiere gut in Oel gemalte Portraits, um sich von dem, was jetzt gesagt ist, durch den Augenschein noch besser zu überzeugen.

Was bisher über die Augenbrauen gesagt worden, ist eben so gut auf die Augenwimpern anwendbar, welche die Augenlider begrenzen. Man muss sie niemals einzeln, sondern in der Masse andeuten, wie man sie in der Verkürzung sieht und sie sich dem Künstler darstellen, wenn er nicht das Profil eines Kopfes macht, sondern denselben en face oder Dreiviertel-Profil malt. Diese Darstellung der Augenwimpern muss weich und ohne die geringste Härte gemacht sein, harmonische Halbtöne müssen den Zug der Wimpern begleiten; der Strich muss nicht überall gleich stark sein, sondern an den beiden Enden sich verlieren und verschwinden, besonders an der inneren Seite gegen die Thränenwinkel [1]), wo die Augenwimpern seltener und nicht so lang als anderwärts sind. Man vergesse nicht, die Dicke der Augenlider unter den Wimpern, wo sie in der Natur zu sehen ist, unmittelbar über dem Weissen des Auges anzugeben, auch sieht man dieselbe sehr oft nach den äusseren Winkeln der Augen zu, wenn sie auch beschattet sind. Man muss die inneren Augenwinkel mit der Thränendrüse niemals röther machen, als man sie sieht, sondern man gebe ihnen ein Violett-Rosa, das sie im Zustande der Gesundheit und des Wohlseins haben; auch bemühe man sich, die leichte Feuchtigkeit des Auges, die eine so angenehme Wirkung durch die feinen Glanzlichter hervorbringt, wiederzugeben.

---

1) Thränenwinkel nennt man die inneren Winkel der Augen, in der Nähe der Nase, wo sich die kleinen Drüsen befinden, aus welchen die Thränen hervorquellen. Blos bei alten und kranken Personen sind sie roth und entzündet, sowie auch bei denen, die wirklich weinen oder geweint haben; auch bringt der Zorn diese Wirkung hervor.

Man soll wohl beachten, dass das obere Augenlid immer eine mehr violettartige (Lila-Rosa) Farbe gegen die übrigen Localtöne hat, allein man hüte sich, diesen Ton zu übertreiben, indem man ihn zu roth oder überhaupt zu brillant macht, denn sonst malt man weinende oder kranke Augen.

Wenn man die Iris im Augapfel malt, so muss man sie gehörig rund machen oder sie muss wenigstens rund erscheinen, wenn die Wirkung der Perspective ihr ein mehr oder weniger ovales Ansehen giebt, wenn nämlich das Modell nicht en face dargestellt ist. Es ist ja allgemein bekannt, dass ein Cirkel, von der Seite gesehen, uns perspectivisch als ein Oval erscheint. Sieht man also das Auge im Profil, so sieht man auch die Iris als ein aufrecht stehendes Oval, das von oben nach unten seine volle Ausdehnung behält. Dies kommt nicht allein davon her, weil der Beschauer blos die halbe Breite des Cirkels vom Augapfel sieht, sondern auch davon, weil diese Hälfte sich verkürzt, in Bezug auf den Ort, wo der Beschauer steht. So wie das Auge den Beschauer ansieht oder je mehr der Kopf von vorn gesehen wird, um so mehr wird man die runde Form der Iris auch wirklich rund sehen. Man setze sie am Rande nicht schneidend hart ab gegen das Weiss des Auges, sondern verschmelze sie sanft durch einen graublauen Ton, der sich unmerklich in das Weiss des Auges verliert.

Das Weiss im Auge mache man nicht zu weiss, wie auch schon bei der Untermalung eingeschärft ist, denn dieses ist nicht nur wider die Wahrheit, sondern giebt auch dem Blick des Auges eine grosse Härte. Ueberhaupt aber und vor allen Dingen präge man sich die folgenden Rathschläge und Lehren so ein, dass man niemals unterlässt sie zu befolgen.

> Jeden Augenblick beobachte man das Modell, nicht wie man einen Gegenstand der Naturgeschichte untersucht, wenn man alle Einzelnheiten desselben beschreiben will, sondern um die Lichtmassen mit den Schattenmassen und jedes Einzelne in Bezug auf das Ganze zu vergleichen, und zwar in Beziehung auf die Linien, auf die Form, die Lichtwirkung und die Farbe.

Die Wichtigkeit dieses Rathes kann nicht dringend genug empfohlen werden. Es ist das einzige Mittel, eine Arbeit gut herzustellen und sie in ihren verschiedenen Theilen nicht unharmonisch zu machen, was so leicht geschieht wenn man eine Parthie des Kopfes oder irgend eine andere malt ohne sie mit den angrenzenden Parthieen, und immer mit dem Ganzen, sowohl in Ansehung der Form, wie auch in Bezug auf den Ton der Farbe und der Abstufung des Lichts und Schattens zu vergleichen.

Um diesen Rath, diese Regel zur Ausführung zu bringen, muss man Alles gewissermassen mit folgenden zwei Punkten in Vergleichung bringen, einerseits mit der grössten Stärke in den Schatten, und andererseits mit dem höchsten Licht. Diese beiden äussersten Punkte sind die entgegengesetzten Grenzen, zwischen welchen alle dazwischenliegende Lichter und Schatten eingefügt werden müssen. Bei jedem Schatten, den man anfangen will, muss man sich also fragen, um wie viel er an Stärke geringer ist, als der allerstärkste. Um dieselbe Frage handelt es sich bei allen hellen Tönen in Vergleichung mit den allerhellsten, und ebenso bei allen Halbtönen und bei den geringsten Abtönungen irgend einer Fleischparthie, besonders im Kopfe, der so sehr viele Details enthält, auf deren Uebereinstimmung viel ankommt. In dieser Weise kann man gewiss zu einer vollkommenen Harmonie aller Theile zu einander gelangen und wird nichts für die Wirkung des Ganzen versäumen; man wird dadurch allezeit die Form, die Rundung und den rechten Ton zu gleicher Zeit beachten und ebenso seine Aufmerksamkeit auf das Zusammenhalten der Licht- und Schattenmassen richten.

So gut auch ein Kopf, was den blossen Umriss betrifft, gezeichnet sein mag, er würde doch ganz verdreht und ausser Verhältniss erscheinen, wenn man durch eine falsche Anwendung der Lichter und Schatten solche Parthieen hervortretend macht, die zurückweichend erscheinen sollten, oder wenn man das zurückweichend macht, was vortretend erscheinen sollte. Denn

wenn in einem Kopfe, man mag ihn en face oder drei Viertel gewendet sehen, es uns scheint, dass die Nase hervorspringt etc. und die Ohren zurückstehen, so wird diese Wirkung blos durch die Abstufungen des Lichtes und des Schattens erzeugt und es ist klar, dass, wenn diese in ihrer Wechselwirkung nicht vollkommen richtig wiedergegeben sind, daraus nothwendig ein vollständiger Unsinn in den Formen und Proportionen entsteht. Die Wange könnte dann hervorspringender erscheinen als die Nase oder die Kinnbacken eben so vorspringend als die Mitte der Stirn etc. etc.

Freilich sind dies Dinge, welche schon bei den ersten Anfangsgründen der Zeichnung, bei dem blossen Umriss erlernt werden müssen, wo man ohne Hülfe der verschiedenen Fleischtöne, nur durch die mannigfaltige Verschiedenartigkeit der mehr oder weniger starken Töne des Zeichenstiftes einem Kopf oder jedem anderen Gegenstande Zusammenhang und Rundung geben kann. Arbeitet man aber mit der Farbe, so muss nicht nur jedes Fleckchen Farbe durch ihren Ton zur Rundung beitragen, sondern man muss auch zu gleicher Zeit ein doppeltes Resultat durch eine und dieselbe Arbeit erreichen, nämlich jedem Gegenstande sowohl den ihm zukommenden Grad von Vor- und Zurücktreten, wie auch die Art seines Localtons, das heisst, der ihm eigenthümlichen Farbe zutheilen.

Man kann daher den Anfängern nicht genug empfehlen, zu versuchen, alle diese Resultate gleich und zu derselben Zeit herbeizuführen, indem man in der vorher angegebenen Weise, ehe man irgend einen Ton aufsetzt, auch ausser dem Ton der Farbe, zugleich den rechten Grad der Dunkelheit oder des Lichts beobachtet, um den gerade nothwendigen Schatten, Halbton oder das Licht für die Form, die man malt, wirklich auszudrücken.

Damit man aber seine Farbe nicht quäle, so setze man nur ein wenig von der gewählten Farbe auf die Stelle des Gemäldes, wo sie hinkommen soll, um ihre Richtigkeit desto sicherer beurtheilen zu können. Ist man damit nicht zufrieden, so breite man sie nicht weiter aus, sondern verbessere den Ton auf der Palette durch Hinzusetzen einer oder zweier Farben, und dieses so lange bis man von der Richtigkeit des Tons überzeugt ist, sowohl

in Ansehung der erforderlichen Helligkeit und Dunkelheit, als auch in Ansehung der Art der Farbe, womit die Parthie gemalt werden soll.

Um hierzu ein Beispiel zu geben, so wollen wir annehmen, es solle eine Rose gemalt werden.

Die Hauptlichter sind bereits richtig angelegt und weder zu blass noch zu feurig. Nun ist man wegen des Schattentons in Verlegenheit, weil dieser eine absonderliche Farbe an sich hat, die schwer zu bestimmen ist. Nimmt man zum Schatten ein stärkeres Rosa, so erfolgt nicht die gehörige Wirkung; der Ton ist zu lebhaft, er weicht nicht gut zurück, er sieht nicht wie Schatten aus; es ist gar nicht der Ton des Originals — die Farbe eines des Lichts beraubten Rosa ist nicht wiedergegeben. Was hat man nun zu thun, um diesen zu brillanten Ton der Farbe zu verbessern? Man setze zu seinem Fleckchen Farbe ein wenig Blau hinzu und die Farbe wird dadurch abgedämpft; damit sie aber nicht zu dunkel werde, so setze man etwas reines Weiss hinzu, und man hat seinen Zweck erreicht, nämlich eine nicht so lebhafte Farbe, wie das beleuchtete und brillanter gefärbte Innere der Rose, und dennoch ist die Kraft des Schattens, die vorher zu stark erschien, nicht noch verstärkt.

Hätte man dagegen den Schatten zu grau-violett gemacht, so dass er schmutzig erscheint, so setzt man dunklen Lack hinzu, und sollte dieser zu dunkel erscheinen, so mischt man ein wenig reines Weiss darunter. Auf ähnliche Art behandelt man alle Töne für jeden beliebigen Gegenstand. Einen zu brillanten Ton dämpft man mit Blau oder Schwarz, wodurch er dunkler und stumpfer wird, hingegen verbessert man einen zu schmutzigen Ton durch helle und brillante Farben, die lichter sind. Dies ist jedoch nur als Beispiel und zur Erklärung angeführt, da in der That, je nach dem Localton, in die Schatten auch sonst noch andere Farben, z. B. mit etwas Gelb gebrochene Töne hineinkommen würden.

Jedoch sind die Farben, welche zum Aufhellen oder Verdunkeln eines Tons dienen, in Beziehung auf die Natur des nachzuahmenden Gegenstandes verschieden. In vielen Fällen wird man nicht durch Weiss, Blau oder Schwarz seinen Zweck erreichen.

Wollte man z. B. zur Verstärkung des Lichts einer beleuchtenden Seite eines Möbel von Mahagoni oder von anderem schön polirten Holze die Localfarbe desselben mit Weiss vermischen, so würde man den richtigen Ton verderben, er würde stumpf und undurchsichtig werden, und weder die schöne Farbe des Holzes, noch die Politur desselben nachahmen. In diesen Fällen also müsste man den Ton durch rothe oder gelbe Ocker heller machen, ohne den geringsten Zusatz von Weiss, sogar nur selten von Neapelgelb. Dessen man sich dagegen bei den Schatten von heller Holzfarbe bedienen kann, z. B. bei neuem Tannenholz, und überhaupt bei hellem oder nussfarbigem Holze, und nachher mit leichtem Braun darüber lasiren, etwa mit componirtem Braun, Asphalt oder Berliner Braun, um den Tönen Durchsichtigkeit und den Schein einer gleichen Politur zu geben.

Um die Schatten solcher bearbeiteten und polirten Holzarten zu verstärken, dürfte man Blau und Schwarz nur in beschränktem Maasse anwenden; statt dessen würde man ein schönes durchsichtiges Braun nehmen müssen (so oft man sie zum zweiten Male übermalt) als etwa: gebrannte Terra di Siena, Casseler Braun, mit gebranntem Lack und Terra di Siena vermischt für die allerstärksten Schatten; oder auch wohl Berliner Braun, oder zusammengesetztes Braun, ja sogar Asphalt. In diesen braunen Farben suche man den rechten Ton, indem man von den Arten durchsichtigen Brauns, die eben erwähnt sind, bald dieses bald jenes hinzusetzt, wie es die Localfarbe des Holzes erfordert, je nachdem sie sich dem Roth, dem Dunkel- oder Hellgelb, dem Violett, dem Orange, dem Grau, dem Nussbraun, dem Falben etc. nähert. Dagegen würde man bei rohem und unbearbeitetem Holze den Ton aus Braun, Schwarz, braunrothen oder gelben Farben zu mischen haben: denn wenn das Holz nicht glatt und polirt ist, so hat es keine Durchsichtigkeit, es wird so körperlich wie auch ein roher Stein, mithin kommen auch von den angrenzenden Gegenständen keine Abspiegelungen in die unpolirten Flächen, man hat nur die einfache Erscheinung wiederzugeben, ohne Lasur und Durchsichtigkeit, da sie diese nicht hat.

Ebenso ist auch schon früher gesagt, dass man das Weiss nicht zu den Schatten aller derjenigen Localfarben brauchen darf,

die nicht weiss, grau, hellblau, lila, hellgelb, zart rosa etc. sind, auch sonst überall nicht für dunkle Localfarben, weil bei diesen das Weiss die Wirkung des Schattens verhindern würde. Nur in den Halbtönen einiger Stoffe von Carmoisin, Dunkelblau, Violett, Roth etc. dürfte man dasselbe gebrauchen, alles Farben, deren Stärke oder Intensität man nicht durch Zusatz von Neapelgelb oder anderem Gelb verändern kann, wie dieses bei den grünen und hellbraunen Farben etc. geschieht. Uebrigens versetze man blos die Halbtöne mit Weiss oder Hellgelb, und niemals die starken Schatten, besonders wenn man eine Arbeit vollendet. Die starken und tiefen Schatten müssen vielmehr mit dunklen und durchsichtigen Farben lasirt werden, die uns verstatten, die Kraft des Schattens verschiedenartig zu machen, indem man die Lasur mehr oder weniger dick aufträgt, je nachdem es der Gegenstand erfordert. Indessen würden nur durch Lasuren oder durch zu starke Lasuren hergestellte Schatten leicht etwas unkörperliches, glasiges und speckiges erhalten, weshalb fast immer mit mehr oder weniger deckenden Tönen in diese Lasuren hineingemalt werden muss, um den Ton naturgetreu zu machen.

Indess ist hier blos von den Schatten die Rede, denn die hellen Parthieen des Fleisches sowie aller Arten Stoffe muss man durch Weiss aufhellen, wenn Gelb sie schmutzig machen würde, und nur alle diejenigen Nüancen durch Hellgelb, wo dieses die Localfarbe des Gegenstandes erfordert.

Um die Gesammtfarbe einer Gewandung oder irgend einer anderen grossen Parthie, welche doch mit verschiedenartigen Tönen gemalt ist, in Uebereinstimmung zu bringen, muss man sich einer allgemeinen Lasur bei der zweiten oder doch bei der dritten Ueberarbeitung des Gemäldes bedienen. Diese Lasuren müssen mit Farben gemacht werden, welche dem Localton des Gegenstandes analog sind.

Die Beobachtung vieler in diesen Beispielen gegebenen Vorschriften ist nothwendig, um eine täuschende Wirkung hervorzubringen. Wenn man bedenkt, dass ein Bild eine Fläche ist, welche ganz gleichartig von demselben Licht überall beleuchtet wird und die Malerei dennoch vermag auf dieser beleuchteten Fläche Parthieen darzustellen, welche durch ihren Farbenton wie

Schatten erscheinen, so ist es klar, dass man zu diesen Schattentönen keine Farben nehmen muss, welche die Lichtstrahlen stark zurückwerfen. Ferner: dass man diese Farben möglichst gleichmässig und nicht zu dick auftragen muss, damit keine zufälligen kleinen Erhabenheiten der Farbe glänzen. Mit Beobachtung aller dieser Dinge lässt sich in der Oelmalerei ein hoher Grad von täuschender Wirkung erreichen. Wenn diese gelegentlich in der Decorationsmalerei, zumal bei den Dioramen noch grösser erscheint, so liegt dies wesentlich an künstlichen Vorrichtungen, zumal der Beleuchtung. Durch irgend einen Tubus von dunkelm Papier gesehen, erscheint ein gut gemaltes Oelbild von täuschender Wirkung.

Gewöhnlich befinden sich auf der Stirn und einem Theil der Nase die höchsten Lichter, und zwar immer, wenn man einen Kopf in gerader und aufrechter Stellung malt, so wie man ihn gewöhnlich sieht. Zwar haben oftmals die Nasen zumal älterer Personen ein gefärbteres Colorit, einen dunkleren Localton als die benachbarten Gesichtstheile, allein er ist doch immer beleuchtet und es werden deshalb trotz der dunkleren Localfarbe dennoch immer eine oder zwei brillante Glanzlichter sich vorfinden, die fast immer am Ende der Nase, auf dem Rücken derselben, wenn es eine gebogene Nase ist, zuweilen auch zwischen der Stirn, wo die Nase anfängt, sich befinden. Es ist nicht unnütz, hier zu bemerken, dass die stärksten lichten Stellen sich nicht immer auf den erhabenen und hervorspringenden Theilen befinden. Sie sind öfters in einigen Vertiefungen sehr bemerkbar, wenn das volle Licht hineinfällt: so ist dies oft der Fall nahe bei den Thränenwinkeln, und selbst tiefer zwischen der Nase und dem Anfang der Wangen, in den Vertiefungen der Hände und zwischen der Sonderung der Finger, sobald das Licht diese Parthieen eben so trifft wie die vorspringenden Theile. Dasselbe geschieht auch oft bei den Höhlungen der Falten der Gewänder und bei jedem anderen Gegenstande, welcher etwa die Form eines Hohlziegels hat etc. In diesen Fällen muss man malen, was man sieht, aber nichts übertreiben, weder in der Form noch in dem Ton, sonst verfällt man in Carricatur. Man muss im Gegentheil Gebrechen, besonders in weiblichen Portraits, eher mildern. Kein Mensch

wird es übel nehmen, wenn man sich nur nicht zu sehr von der Wahrheit entfernt, sondern auf eine milde Weise.

Ebenso verhält es sich mit allen körperlichen Fehlern von Personen, deren Portraits man zu machen hat, von denen man diejenigen ganz vermeiden muss, welche blos vorübergehend sind, oder zur Aehnlichkeit nichts beitragen. Dergleichen sind rothe Flecke und Hitzblasen, kleine Leberflecke, die man hier und da auf der Haut sieht, es sei denn, dass diese Merkmale sehr sichtbar sind oder die Person es verlangt, dass man sie mitmale. Aber trotzdem muss man sie nur leicht und auf eine milde Art angeben, damit kein harter und abgesonderter Fleck dadurch entsteht. Eben so wenig muss man Warzen und Pockengruben copiren, wenn sie nicht entschieden sichtbar und zur Aehnlichkeit nothwendig sind, auch die Runzeln und kleinen Falten der Haut muss man nicht trocken nachahmen. Sollte man sie aber nicht vermeiden können, so male man sie verschmolzen, weich und wenig bemerkbar; denn dergleichen Gegenstände bleiben allezeit sichtbar genug, zumal von Anfängern gemalt, die immer die Neigung haben gerade dergleichen nebensächliche Dinge stark, hart und trocken zu machen.

Natürlicher Weise kann und soll man die Falten nicht vermeiden, sondern muss sie sehen lassen, wenn man nämlich eine Person von höherem Alter zu malen hat. Wollte man da alle Runzeln weglassen, so würde man dem Alter seinen Charakter nehmen, mithin auch die Aehnlichkeit; allein man muss nur die sichtbarsten Falten, und diese nicht durch trockene und harte Striche angeben. Man kann ganz unbesorgt sein, dass solche Runzeln etwa nicht stark genug angedeutet werden, denn sie bleiben allezeit sichtbar genug.

Diese Fehler der Haut erscheinen uns deshalb so bemerkbar, weil wir sie während des Malen viel aufmerksamer betrachten, als sonst im Leben. Ausserdem sieht sie der Maler in einer schärferen Beleuchtung, wodurch sie uns leicht stärker erscheinen, als sie wirklich sind. Man vergleiche nur den stärksten Schatten dieser Runzeln mit der Dunkelheit der Schatten, und man wird sich überzeugen, dass sie ihr nicht im entferntesten nahe kommen, und dass, wenn ein Wenig von der mehr oder

weniger dunklen Farbe dieser Falte unmittelbar auf eine Schattenmasse gesetzt würde, sie auf derselben als ein viel hellerer Fleck erscheinen müsste. Ueberdies hat jede Runzel oder Falte ein Licht neben dem Schatten, welches die Wirkung der Stärke im Schatten der Falte verdoppelt.

Gerade weil Unwissende oft auf diese Kleinigkeiten einen zu grossen Werth legen, und diese Dinge durch abgeschmackte und irrige Lobeserhebungen preisen, wenn nicht der geringste Fleck der Haut vergessen ist, gerade deshalb ist es um so nothwendiger hier entschieden davor zu warnen. Man glaube ja nicht, dass die vollkommene Aehnlichkeit eines Portraits blos von einer strengen Treue der Form solcher Einzelheiten wesentlich abhänge. Man macht öfters Portraits, die Zug für Zug im Einzelnen getreu sind und dennoch wenig und gar keine Aehnlichkeit haben und keinem Menschen genügen. Jede einzelne Form kann man richtig finden, und dennoch wird die Person kaum kenntlich sein. Woher kann dieses anders kommen, als daher, dass der Maler nicht verstanden hat die Miene des Kopfes und den wahren Ausdruck der ganzen Erscheinung aufzufassen. Hierin liegt die allergrösste Aehnlichkeit. Wenn die genaue Aehnlichkeit blos von der Bildung kleiner Züge des Gesichts und tausend kleiner Runzeln der Haut abhängig wäre, wie könnte es so häufig geschehen, dass ein hässlicher Mensch dennoch seiner viel schöneren Schwester ähnlich sehen oder dass ein junges Kind uns an seinen Vater, seine Mutter oder seinen Grossvater erinnern kann? Dies liegt gewiss nicht in der Aehnlichkeit der Gesichtszüge, sondern in gewissen Bewegungen, gewissen flüchtigen und nicht zu beschreibenden Kleinigkeiten, welche das unmittelbare und nothwendige Resultat einer Uebereinstimmung sind, deren Ursachen wir nicht kennen, die uns aber auffallen, indem sie eine Analogie des Ausdrucks bewirken in Formen, die sonst so verschieden sind. Uebrigens wenn man fragt, durch welche Kunst der Maler dieses je ne sais quoi, das man den eigenthümlichen Ausdruck eines Individuums nennt, auffassen kann (denn Jeder hat den seinigen, so wie jeder einen Ton der Stimme hat, woran er kenntlich ist), so würde man sehr verlegen sein, diese Frage bestimmt und genügend zu beantworten. Man muss

suchen, sich das wirkliche lebensvolle Aussehen eines Modells zu eigen zu machen, es nöthigen zu sprechen ohne dass es die Absicht bemerkt. Alsdann muss man die Züge des Gesichts studiren, wenn sie bei der Unterhaltung in Bewegung sind und diesen lebendigen Ausdruck in der Erinnerung festhalten, wenn Ueberdruss, Ermüdung oder eine andere Stimmung des Gemüths den Ausdruck des Gesichts verändern. Ohne dieses würde man kaum vermeiden können, dass das eine Auge schläfrig, das andere heiter, oder einige Züge auf einer Seite abgespannt, auf der anderen dagegen gehoben und angeregt erscheinen. Genug, man muss ein Bild der darzustellenden Person in sich tragen, und nicht eher nachlassen, als bis das Portrait uns selbst an die Person erinnert, und die Aehnlichkeit so gross ist, dass wir beim Anblick desselben an die ganze Eigenthümlichkeit ihres Wesens dadurch erinnert werden. Wenn der Maler so weit ist und er nach einigen Stunden der Ruhe seine Arbeit von Neuem ansieht und nicht selbst von der Aehnlichkeit getroffen ist, so schmeichle er sich ja nicht seinen Zweck erreicht zu haben. Er muss alsdann sein Portrait von Neuem überarbeiten und zwei oder drei Tage pausiren, in welcher Zeit er es gar nicht ansieht, damit er desto sicherer überrascht wird, wenn er sein Modell wieder sieht und das verbessern kann, was zur wahren Aehnlichkeit noch fehlt. Das Talent für Aehnlichkeit kann fast nicht erworben werden, man muss dazu Anlage haben. Es giebt grosse Maler, die für die Portraitmalerei kein Talent haben.

Alle Einzelheiten eines Gesichtes, die kleinen Züge, erscheinen überdies in der schärferen Beleuchtung eines Malerateliers stärker, als sonst. Man zieht aber diese schärfere Beleuchtung aus malerischen Gründen der gewöhnlichen vor, da es das ganze Talent eines schon sehr geschickten Künstlers erfordert, wenn ein Kopf bei solch weicher und schwacher Beleuchtung rund modellirt erscheinen soll; wenn ein Anfänger dies unternehmen wollte, er würde wahrscheinlich einen Kopf malen, so platt wie seine Leinwand. Desshalb ist es also gerathener, eine Beleuchtung zu wählen, die eine gute Wirkung hervorbringt und die Mittel erleichtert, um der Malerei Rundung zu geben, wenn man auch ihret-

wegen die kleinen Bewegungen der Haut in so weit mildern muss, dass sie sich dem Auge nicht unangenehm darstellen.

Man soll den Personen in ihren Portraits nicht schmeicheln, aber es wird in jedem Fall das Richtige sein, die Aehnlichkeit mehr schön als hässlich aufzufassen. Der Maler handelt dann nur gerecht, und vergütet in etwas durch dieses Mittel tausend andere angenehme und vortheilhafte Dinge, welche dem Modell eigen sind, und die man eben sonst nicht darstellen kann.

Kann man sich wohl denken, dass eine Person (besonders eine junge Dame), die man vor sich auf einem Stuhl angenagelt hat, die sich nicht frei bewegen kann, lange Zeit alle Anmuth der Physiognomie, die Jeder an ihr kennt, wird beibehalten können? Was wird aus der Beweglichkeit ihrer Gesichtszüge und aus all dem Zauber werden, den sie in der Gesellschaft in einer munteren und angenehmen Unterhaltung zeigen kann? Der Ausdruck von Glück und Freudigkeit weicht dem des Zwanges und Verdrusses, die ein Mensch bei einer langen Sitzung empfindet, und besonders Damen. Allein damit ist nicht etwa gesagt, dass man aus allen jungen Personen eine Hebe oder eine Venus machen müsse, oder aus allen Jünglingen einen Apollo.

Zwischensatz.

Allgemeine Rathschläge für Portraitmaler.

Um ein gutes Portrait machen zu können, muss man im Stande sein dadurch zu gleicher Zeit ein gutes Gemälde herzustellen. Es ist oft bemerkt, dass es dazu ernster Arbeit und eines unablässigen Strebens bedarf als wichtigster Vorbedingung. Hier soll für Anfänger, die eines sachkundigen Rathes entbehren, nochmals der praktische Weg beschrieben werden und die geeignetsten Mittel, durch die ihnen das Gelingen ihrer Arbeit ermöglicht oder erleichtert werden kann.

Vor allen Dingen muss man der Kunst der Zeichnung mächtig sein, man nehme nicht eher die Palette zur Hand bis man mit den einfachen Mitteln des Zeichnens durch Umriss und Ausführung einen Kopf, einen Körper möglichst vollkommen richtig

und lebendig wiedergeben kann. Man muss also mit Licht und Schatten Bescheid und umzugehen wissen und man muss hierzu lange Zeit nach Gyps und nach der Natur (auf weissem Papier, oder auf gefärbtem Papier mit weisser Kreide gehöht) gezeichnet haben, um die Bedeutung derselben zu verstehen.

Einige Köpfe, Arme, Hände, Brust etc. nach Gypsabgüssen zu malen, kann für die Behandlung der Farbe mit dem Pinsel in etwas vorbereiten, man wird zwar nicht durch eine Masse farbiger Töne, wie man sie in der lebenden Natur sieht, zu sehr beschäftigt, da jedoch die wirkliche Farbe des Gypses nicht leicht nachzuahmen ist, kommt der Anfänger dazu, weiss und schwarz zu malen, d. h. etwas Anderes, als was er sieht oder sehen lernen soll und desshalb gewährt diese Uebung nur den eben angegebenen Vortheil. Danach copire man ein oder zwei Gemälde, die besten die man haben kann, und wähle einen männlichen Kopf von mittlerem Alter, der charakteristisch sowohl in den Zügen, als auch im Ton der Farben ist, mit dem Colorit einer Person von guter Constitution, damit die verschiedenen Töne weniger unbestimmt und einförmig sind, wie in denjenigen Fällen, wo die Carnation blass, roth oder überall zu gleichmässig von der Sonne verbrannt ist.

Wenn irgend möglich, muss man sich auch einige anatomische Kenntnisse erwerben, d. h. nur die Knochenlehre (Osteologie) und die Muskellehre (Myologie) der oberen Muskellagen, Beides nur in Bezug auf die Form und Functionen. Eben so wünschenswerth und rathsam ist, die Gesetze der Perspective kennen zu lernen, nicht allein etwa um diese oder jene Construction machen zu können, sondern wesentlich um das richtige Sehen zu erlernen d. h. in welch verschiedener Form sich diese oder jene Gestaltung zeigen muss, je nachdem man sie von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet.

Hierauf unternehme man ein Portrait nach der Natur, und wähle zum ersten Mal ein Individuum als Modell, das ein solches Colorit hat wie das Gemälde, wovon oben geredet ist, aber nur nicht das Gesicht eines Kindes, noch einer sehr alten, auch nicht einer sehr jungen Person, denn diese Aufgabe würde zu schwer sein. Die Kinder sitzen nicht gut und haben keine ausgeprägten

Gesichtszüge; alte Leute haben zu viel Einzelheiten, und junge Personen zu zarte Farbe und Züge. Einem Menschen von reifem Alter wird das Sitzen weniger schwer, und es ist wahrscheinlich, dass er besser sitzen wird, als jede andere Person, die zu flüchtig, zu lebhaft oder zu schwach ist etc. Ein Modell, das nicht gut sitzt stört den Anfänger in der Malerei, und dieser wiederum quält selbst ein geübtes Modell durch übermässige Anforderungen.

Soll es nun ein wirkliches Portrait werden, nicht blos ein Studienkopf, so stelle man, um eine oder die andere dieser Unbequemlichkeiten zu vermeiden oder zu vermindern, wenn es sich thun lässt, eine Person die zu gleicher Zeit mit dem Modell vertraut ist, hinter den Stuhl des Malers und in der nämlichen Richtung. Durch Unterhaltung wird dann der Geist des Modells beschäftigt, sein Blick wird zwar bisweilen etwas abweichen, besonders da sich der Maler gewöhnlich ansehen lässt; allein wenn er gerade an dieser Parthie ist, so darf er nur ein Wort sagen, dass der Blick auf ihn gerichtet werden soll, überhaupt aber ist ja kein Modell im Stande fortwährend auf denselben Punkt zu sehen. Der Kopf wenigstens wird in derselben Lage bleiben, wenn auch sonst einige Bewegung vorkommt, und dieses ist schon von grosser Wichtigkeit, besonders um den Umriss des Ganzen zu machen. Viel ungünstiger würde es sein, wenn diese Person ihren Platz zur Seite nähme, oder wo immer anders. Jedermann wendet den Kopf der Seite zu, von wo man mit uns spricht oder wohin wir sprechen. Daraus würden beständige und allgemeine Veränderungen entstehen, die jedem Maler hinderlich sind, besonders dem Anfänger, und selbst dann, wenn die Person welche sich malen lässt so viel über sich vermag, sich zu unterhalten ohne ihren Blick abzuwenden, oder ihre allgemeine Stellung zu verändern, würde immer dadurch ein gezwungenes Wesen selbst bis auf den Blick daraus entstehen.

Wollte man bei einer langen Sitzung (und sie scheinen dem Modell immer so) zu dem gewöhnlichen Mittel, die Zeit zu verkürzen, seine Zuflucht nehmen, dass man den dritten Theil der Zeit hindurch vorlesen lässt, so wird man diesen Zweck nur zum Theil erreichen.

Von diesem Hülfsmittel muss man blos Gebrauch machen, wenn man Parthieen malt, die zum Ausdruck nichts beitragen als Ohren, Hals, Brust, Schultern, Haare, und überhaupt alle Nebendinge; allein für das Gesicht ist es rathsam, es sei denn dass diese Lectüre von leichter Art, sehr geistreich und zugleich sehr heiter sei und dass die Person, die liest, recht gut vorliest, sonst wird man wenig dabei gewinnen. Das Modell wird in der That weniger beweglich sein, aber ausser einem vorübergehenden Lächeln weiter nichts als eine nachdenkende und gesammelte Physiognomie darbieten, die meistentheils sich zur Traurigkeit neigt oder wenigstens zum Beschaulichen, ein Ausdruck der nur bei einigen Personen der gewöhnliche ist.

Noch weniger rathsam ist Jemanden wirklich lesend darzustellen. Geschieht dies in einer einigermaassen naturwahren Weise, so muss bei der Ansicht von vorn, das Gesicht gegen das Buch geneigt d. h. verkürzt gesehen werden, also anders als gewöhnlich, die Nase überschneidet dann mehr oder weniger die darunterliegenden Parthieen. Das Profil ist für ein Portrait überhaupt nur selten genügend. Jedenfalls entbehrt man beim Lesen sowohl von vorn wie auch im Profil den Blick des Auges, der so wesentlich für Aehnlichkeit und Ausdruck ist. Etwas anderes ist es wenn auf einem Bilde mehrere Personen dargestellt werden sollen, deren Stellungen so viel als möglich abwechseln müssen, wenn sie nur nicht die Grenzen des dahin Passenden und die Natur des Gegenstandes überschreiten.

In allen übrigen Bildern, welche keine Portraits sind, werden ja immer die Bewegungen der Figuren und die Beleuchtung sich nach dem dargestellten Gegenstand richten, für den sie passend und charakteristisch sein müssen. Im Uebrigen kann der Maler dabei je nach seiner Auffassung des Gegenstandes die Figuren von allen möglichen Seiten gesehen in jeder charakteristischen Stellung machen und durch die Beleuchtung mit vollem Licht hervorheben und ebenso durch Halbschatten und Schatten unterordnen, was ihm gut dünkt. Nur müssen die Verschiedenheiten der Beleuchtung durch etwas im Bilde Befindliches motivirt und verständlich werden.

Dies waren alles Hülfsmittel, deren sich ein Anfänger be-

dienen kann, allein das beste Mittel, um den ganzen Ausdruck seines Modells auf sich allein zu lenken, wird immer sein, sich selbst während der Arbeit mit der Person, die man malt, zu unterhalten. Uebung macht auch hierbei den Meister und man wird niemals mit mehr Erfolg und Anstrengung arbeiten, als wenn es gelingt, zugleich die Unterhaltung in anregender Weise zu führen. Die ganze Kunst besteht darin, die Gegenstände des Gesprächs wohl zu wählen und besonders dasjenige hervorzusuchen, was mit dem Charakter und dem Geschmack des Modells übereinstimmt, je nach dessen Stande, Range, Alter, Vaterlande und der Art seiner Bildung.

Der grösste Vortheil hierbei liegt in dem Ausdruck des Lebens, welchen das Modell darbietet indem es mit uns spricht und uns ohne Zwang und fast ohne daran zu denken, ansieht. Während der Zeit studirt man den belebten Ausdruck des Gesichts und durch welche kleine Veränderungen sich derselbe kund giebt und muss diejenigen, welche einem günstig für die Darstellung erscheinen, im Gedächtniss behalten und sich ihrer erinnern, wenn sie in dem Augenblick, in welchem man diese Parthieen malt, nicht genau mehr dasselbe Ansehen haben sollten. Wenn man nicht ein wenig aus dem Gedächtniss malte, gewissermaassen nach einem Bilde in uns, wie sich ein solches unwillkürlich nach dem vorangegangenen Studium der Natur hergestellt hat, so würde man selten dahin kommen, einem Portrait Leben und Seele zu geben. Man würde Gefahr laufen, jede einzelne Parthie des Gesichts in einem anderen Zustand und mit einem anderen Ausdruck zu machen. Man soll keineswegs aus dem Gedächtniss malen ohne die Person vor sich zu haben; allein den Ausdruck und die vortheilhafteste Gesammterscheinung eines Kopfes muss man entweder aus dem Gedächtniss malen oder wenigstens den Augenblick abwarten (indem man sich mit einer anderen Sache beschäftigt), in welchen uns die Person die Art des Ausdrucks, die man haben will, wieder macht und die sich in Uebereinstimmung und Harmonie mit den Parthieen befindet, die man schon gemacht und vollendet hat.

Ein Wort über die Portraits mit abgewandtem Blick.

Man nennt Portraits mit abgewandtem Blick (à regard perdu) solche, in welchen das Modell den Maler nicht ansieht, sondern irgend einen anderen Gegenstand, welcher sich in dem Gemälde befindet oder auch nicht darin befindet. Man nimmt sehr oft und gern diese Stellung, nicht etwa als eine Erleichterung der Arbeit, sondern weil sie meist sehr malerisch und interessant ist.

Eine Figur, die uns beständig starr ansieht ohne den Ausdruck zu verändern, hat leicht wenn sie nicht sehr vortrefflich gemalt ist, etwas Unbelebtes an sich, das mit der Zeit langweilig wird, die Vorstellung einer plötzlichen Versteinerung erregt und dessen man zuletzt überdrüssig wird. Bei einem Portrait mit abgewandtem Blick verhält es sich anders und unwillkürlich werden wir veranlasst irgend ein Motiv, das den Blick festhält, zu vermuthen. Ueberhaupt dienen alle diese gesonderten Betrachtungen zu einem Wegweiser für Anfänger, welche sie, wenn sie dieselben verständig benutzen, vor viel verlorener Arbeit bewahren können, ebenso wie vor Erfahrungen, die sie sonst wohl nur durch misslungene Arbeiten gemacht haben müssten. Ein talentvoller und geschickter Künstler ordnet ein Portrait an, wie er es für passend findet, dann handelt es sich für ihn nur darum, dass es vortrefflich ausgeführt werde.

In einem Familienportrait, worauf drei, und mehrere Personen vorkommen, muss dem Künstler schlechterdings die Freiheit gelassen sein, den Blick der verschiedenen Figuren nach verschiedenen Seiten gehen zu lassen, sonst entsteht leicht eine widerwärtige und lächerliche Composition. Der Einsicht des Künstlers bleibt es überlassen, das Motiv für diese verschiedenen Blicke für den Beschauer wahrscheinlich erscheinen zu lassen. Es wird uns nicht schwer sein zu unterscheiden, für welche Figuren der abgewendete Blick, oder der Blick in das Gesicht des Malers passend ist, Regeln kann man darüber nicht aufstellen. Es giebt tausend Dinge, die man nicht voraussehen kann und die man von dem Geschmack und der Einsicht des Malers muss beurtheilen lassen.

Nach demselben Grundsatze, nach welchem der Maler selbst

mit dem Modell, das ihn ansieht, ein Gespräch führen soll, müsste auch ein Dritter mit der Person sich unterhalten, die mit abgewandtem Blick gemalt werden soll.

Die Stellung eines Portraits als Brustbild (en buste), oder auch als ganze Figur, muss allezeit einfach, leicht und natürlich sein. Es ist besser, die Personen in der Ruhe darzustellen, und nicht in der Stellung einer Beschäftigung oder einer Arbeit, die eine anhaltende Bewegung der Arme und des Körpers erfordert, die nothwendige Unbeweglichkeit einer gemalten Figur kann sehr unangenehm mit der Bewegung contrastiren, die man ihr gegeben hat. Soll bei der Darstellung einer Person wirklich an eine Thätigkeit erinnert werden, welche ihren Stand oder ihr Gewerbe bezeichnet, so kann man ein Werkzeug, die Instrumente, die in einer Wissenschaft, Kunst oder einem Handwerk gebraucht werden, sehen lassen oder sie der Person in die Hand geben, allein nicht thätig damit in dem Augenblicke, sondern sie ruhig haltend.

Fortsetzung der Anleitung zur Uebermalung.

Nach dieser Abschweifung, die man leicht noch weiter ausdehnen könnte, kommen wir nun wieder auf den Hauptgegenstand zurück. Auch bei Vollendung, wie bei der Untermalung der Carnation, wenn auch in anderer Weise, muss man sich ja nicht in kleinliche und zu unbedeutende Details einlassen, und ebenso wenig die Details, die in breiter und weicher Weise ohne Trockenheit behandelt werden müssen, zu stark hervorheben. In allen wesentlichen Dingen und in der Nachbildung der Form kann man nicht eingehend und sorgfältig genug sein, und diese auf das Vollendste auszuführen wird stets ein Zeugniss von der künstlerischen Empfindung abgeben. Dies kann man bei Dilettanten und Anfängern nicht oft genug wiederholen. Sie halten alle aber gewöhnlich ihre Arbeiten für desto vollkommener, je grösser die Menge fast mikroskopischer Details ist, die sie darin anbringen, wie es diejenigen machen, welche naturhistorische Gegenstände malen, allein sie irren sich.

Welches Ziel erstrebt man in der Kunst der Malerei? Doch nicht die sclavische Nachahmung der Gegenstände, wie sie thatsächlich sind, sondern einfach nur den Schein davon, wenn sie aus

einer gewissen Entfernung gesehen sind. Gemälde von mittlerer Grösse untersucht man nicht mit der Lupe, und da man, um sie zu beurtheilen und sich an denselben zu erfreuen, sich in eine Entfernung stellt, aus welcher der Maler ungefähr sein Modell betrachtet hat, muss man neben den grossen Massen nur diejenigen Details berücksichtigen, welche aus dieser Entfernung gesehen werden können. Noch mehr, — es giebt tausend kleine Dinge, welche das forschende Auge in dem Modell durch Anstrengung des Sehens entdeckt, worauf es aber nicht würde Acht gehabt haben, wenn es die Person nur im Allgemeinen, gewissermaassen wie bei der Unterhaltung, gesehen hätte. Dies letztere ist die richtige Ansicht, von der aus man die Natur nachahmen muss. In Bezug auf die Wiedergabe der menschlichen, ja aller Formen, wie schon vorher Aehnliches bemerkt worden ist, kann man nicht scharf und sorgfältig genug zu Werke gehen. Dies ist aber etwas ganz anderes als die hier besprochene Nachahmung aller kleinen Details. So kann man wohl z. B. den Körper eines Thieres mit Interesse ansehen und mit grosser Genauigkeit nachbilden in Bezug auf seine Form und seine Bewegung, aber man betrachtet doch nicht etwa jedes Haar seines Mantels oder seines Felles? Wenn man eine Wiese betrachtet, die unsere Blicke bezaubert, so sieht und zählt man doch nicht alle Halme der Gräser, die ihren Raum bedecken, an einem schönen Baum nicht alle Blätter desselben, gewiss nicht. Also nur die charakteristische Form der Dinge muss man malen, ohne sich in die unbedeutenden Details zu verlieren. Man verfällt in das Trockene und Abgeschmackte, wenn man das eigentlich Unmögliche und Unsichtbare machen will. Wir wollen uns also bei der Nachahmung auf die allgemeine Erscheinung der Gegenstände beschränken, und wenn wir ihnen ihren wahren Umriss, ihre wahre Farbe und die magische Wirkung des Lichts und Schattens so ertheilen, dass ihre charakteristische Erscheinung uns klar und deutlich entgegentritt, so haben wir dieses Ziel der Malerei erreicht.

Wäre dem nicht so, so müssten die Werke eines Malers wie Denner aus Hamburg, nicht nur den mit Recht sehr geachteten Platz in allen Gallerien einnehmen, den sie jetzt inne haben,

sondern man müsste sie höher schätzen, als alle übrigen. Denn Denner hat neben der unbegreiflichen Vollendung, die man nur mit einem starken Vergrösserungsglase genügend sehen kann, zu gleicher Zeit doch immer noch die allgemeine Färbung und Haltung mit vieler Wahrheit dargestellt. Während man mit dem Vergrösserungsglase die Poren und alle mikroskopischen Einzelheiten der Haut entdecken kann, haben seine Bilder auch aus der Entfernung gesehen doch noch zugleich eine gute Wirkung und Farbe.

Und doch, trotz dieser Vollkommenheiten schätzen wir die Werke der grossen Meister, die nicht im Entferntesten in diese kleinsten Details eingegangen sind, so ganz ausserordentlich viel höher. Rafael und Titian, Rubens und Rembrandt, Holbein und Dürer und wir könnten eine lange Reihe ruhmgekrönter Namen hierhersetzen, wie ganz anderes bewegt uns bei ihren Werken die Fülle und Tiefe des Lebens und der künstlerischen Empfindung, welche in denselben zur Erscheinung kommt. Haben auch einige dieser grossen und ausserordentlichen Künstler bis aufs Aeusserste ausgeführt, so war der Grund hierzu nicht die beabsichtigte Nachahmung dieser Details, sondern die Vertiefung in die Formfülle der Natur und der Ausdruck, welchen diese dadurch erhält.

Um jetzt auf das Colorit wieder zurückzukommen, so muss man bei der Uebermalung eines Kopfes sorgfältig vermeiden, in den stärksten und tiefsten Schatten graue und undurchsichtige Töne anzubringen, sondern vielmehr die Schatten in einem warmen und durchsichtigen Tone halten, bisweilen sogar ein wenig lackartig, je nachdem die Art der Carnation ist, welche man nachahmen will. Allein man muss nichts übertreiben, sonst läuft man Gefahr, statt der Schatten nur geschundenes Fleisch zu machen; man vergesse nie, dass man dasselbe Fleisch malt, nur dass es nicht vom Tageslicht beleuchtet ist; hierzu kommen noch die Veränderungen, welche von dem mehr oder weniger sichtbaren Widerscheine entstehen, die entweder von einigen anderen beleuchteten Parthieen des Fleisches, oder der Kleidung, oder von irgend einem anderen Gegenstande, der mehr oder weniger nahe ist, zurückgeworfen werden. Die blutfarbigen und

lackartigen Stellen finden sich wesentlich nur da, wo das Licht durch knorplichte Theile durchscheint, wie z. B. in den Nasenlöchern und bei dem Knorpel, welcher sie trennt, in den Ohren, am Ende der Finger von Personen, deren Haut schön, fein und durchsichtig ist; endlich in mehreren anderen Parthieen, wo die blutfarbigen Wirkungen zwar weniger bemerkbar sind, aber doch bisweilen sichtbar werden, je nachdem das Modell beleuchtet ist.

Die bläulichen, grauen und violetten Halbtöne, die man für nöthig erachtet, darf man auch nicht übertreiben. Die Anfänger übertreiben allezeit auch hierin gern und dies hat man um so mehr zu scheuen, weil alle Töne, unter welche Schwarz und Blau kommt, selbst das Ultramarinblau, später immer ein wenig stärker hervortreten dergestalt, dass diese feinen und zarten Töne, welche, wenn sie mit Kunst und Sparsamkeit gehörig angebracht sind, die Carnation rein, frisch und zugleich geschmeidig darstellen, im Gegentheil ein schwarzblaues und cadaverähnliches Ansehen hervorbringen, wenn man sie nicht sparsam genug gebraucht hat, d. h. wenn man die wirklich bläulichen Töne nicht wesentlich nur bei den Uebergängen in den Schatten gebraucht hat, nicht aber bei den helleren Halbtönen, wo man überall den Localton der Parthie noch mehr oder weniger erkennt. Aus diesem Grunde soll man für diese helleren Halbtöne besonders bei den Untermalungen entweder sehr wenig oder gar nicht übertriebenen Gebrauch von zu kalten Tönen machen, und sie bis zur Vollendung der Carnation aufbewahren, indem man dann die Untermalung benutzt, so wie es oben erklärt ist.

Ueberall, wo die Haut auf dem Knochen gespannt ist, wie auf der Stirn, auf den Backenknochen u. s. w., nehmen die grossen Lichter einen warmen mehr gelblichen Ton an, das Glanzlicht weniger. Andere Parthieen, wenn sie auch sonst weiss und frisch sind und im vollen Lichte stehen, sind weniger gelb.

Das Incarnat, welches die Wangen färbt, darf man nicht zu einförmig malen, vielmehr muss man sich bemühen, die kleinen rosenfarbenen und bisweilen sehr lebhaften Ungleichheiten getreu nachzuahmen, die der Haut viel Durchsichtigkeit geben und verhindern, dass die Wangen nicht wie geschminkt aussehen. Man

studiere auch mit Aufmerksamkeit das fast unmerkliche Licht, welches die gehobenste Stelle der Wange, auf dem Backenknochen erhellt, wenn ein leichtes Lächeln diese Parthie ein wenig hebt und anschwellt, sonst könnte dieselbe leicht platt erscheinen, gar keine Rundung haben und für das Auge eine blos künstlich rothe Wange darstellen und nicht im Entferntesten an eine schöne atlas- und sammetartige Haut erinnern.

Weder den Umriss des Gesichts noch irgend eine verschwindende und abgewandte Parthie darf man jemals in einer harten, trockenen und schneidenden Weise absetzen, sondern man muss sie sanft und weich, ohne sich dabei von der Form zu entfernen, mit dem Grunde, dem Halse oder einer anderen Parthie, in deren Grenzen sie sich verlieren, verschmelzen; dies wird ihnen Rundung geben, und sie werden nicht das Ansehen erhalten, als wenn eine ausgeschnittene Figur auf dem Grunde angeleimt wäre. In dieser Beziehung müssen die zurückweichenden Halbtöne schon geschickt genug abgetönt sein, damit zwischen der hellsten Stelle bis zum äussersten Contur, da wo die Zeichnung der Form aufhört, kein zu fühlbarer Gegensatz der Farbe entsteht und zwar ebenso wohl beim Fleisch, als bei einer Draperie oder einem anderen Gegenstande; ohne dies erreicht man seinen Zweck nicht, die äusseren Conturen würden nur unwahr und falsch erscheinen, ohne mehr zurückzuweichen.

Zumal der Hals eines Frauenzimmers, wenn er auch von Natur sehr weiss ist und daher einen sehr hellen Localton hat, darf doch niemals so glänzend und hell erscheinen, als die hellsten Parthieen im Kopfe, denn da jene Parthie für gewöhnlich in einer senkrechten Lage ist, so gleitet das Licht darüber hin, während es auf den Formen, die vorliegen und hervorspringend sind, ruhen bleibt; überdies ist die Stelle, welche der Hals einnimmt, im Vergleich mit dem Kopfe, von dem Maler weiter entfernt als dieser, mithin ist sie schon einer leichten, obgleich fast unmerklichen Abtönung unterworfen.

Indessen muss der Hals, wenn er bei dem Modell eine weisse und schöne Farbe hat, in der Nachahmung eben so rein erscheinen. Also nicht durch röthliche, gelbliche oder bräunliche Töne darf man das allzu starke Weiss desselben mildern, sondern

durch leichte bläuliche, grünliche, ja bisweilen selbst durch halb grau-violette Töne muss dieses geschehen. Die Wahl aller dieser Töne wird uns die Natur an die Hand geben. Oefters werden auch verschiedene Parthieen des Halses an verschiedenen Orten den einen oder den anderen dieser Töne nothwendig machen, ja sogar bisweilen ein gewisses Amalgam aller dieser Schattirungen auf ein Mal. Man probirt und sucht mit Sorgfalt den rechten Ton, er ist gemeiniglich so fein, dass im Anfang gewiss vielfach hin und her versucht werden muss. So schwer er zu treffen ist, so überaus wichtig ist es, ihn richtig wiederzugeben, sonst riskirt man, blos eine braune und schmutzige Farbe darzustellen. Freilich muss er schlechterdings abgetönt gefärbt sein, sonst würde der Hals weder vertical zu stehen, noch gegen das Gesicht zurückweichend erscheinen. Es giebt einige Fälle, in welchen diese Regel nach der Stellung des Modells eine Abweichung erleidet, z. B. bei einer Profilstellung, wo das Licht mehr von der Seite, wo der Rücken sich befindet, als wo das Gesicht hingekehrt ist, kommt.

Die Höhe der Schulter, da wo der Hals ansetzt, nimmt an den aufsteigenden Parthieen einen mehr goldigen Fleischton an, das heisst einen solchen, der mehr oder weniger in's Röthlichwarme fällt. Dies kommt daher, weil wir auf dieser Stelle einen sehr dicken und starken Muskel haben, den man das Trapez oder den Kappenmuskel nennt und welcher den ganzen hinteren Theil des Halses einnimmt und sich nachher über einen Theil der Schultern erstreckt, den man allgemein den Nacken nennt, und das Schulterbein oder die Schulterblätter bedeckt, indem er sich hinten in eine Spitze endigt, genau wie eine spitze Kappe. Uebrigens nehmen fast immer die dicken Muskeln leicht diese Färbung an, weil die Haut viel dicker ist, als anderswo. Indessen muss dieses hier nur als eine allgemeine Andeutung betrachtet werden. Es giebt viele Frauenzimmer, deren Halsmuskeln nicht so weiss sind, als die Localtöne des Gesichts, und andere, bei welchen man eine entgegengesetzte Bemerkung machen kann. Es giebt also in dieser Hinsicht gar keine absolute Regel, und es bleibt die sicherste von allen diese, das zu malen, was man sieht, nirgends etwas zu übertreiben, und alle Töne lieber etwas

reiner, ja sogar lieber etwas kälter als zu braun zu halten, vorzüglich aber bei Frauen.

Aus demselben Grunde, nichts Unschönes etwa noch zu verstärken, muss man sorgfältig zu vermeiden suchen, bei mageren Personen die beiden Hauptmuskeln des Halses, die Kopfnicker (Sternocleidomastoideen), welche vom Felsenbein hinter dem Ohr bis zur Brust und zu den Schlüsselbeinen gehen und die Schlüsselbeine eben so stark zu malen, als man sie bisweilen sieht. Bei diesen Arten des Details ist es erlaubt zu trockenen und mageren Formen ein wenig zu schmeicheln, ohne sich jedoch von der Art der Gestaltung der Person zu weit zu entfernen; dieses allein wird zu einer angenehmen Aehnlichkeit führen und jeder Anfänger mag sich stets wiederholen, dass er die Neigung hat solche Härten zu übertreiben.

Hierauf nehme man die reinsten und hellsten Localtöne des Fleisches, um Brust und Busen zu malen und das Hervortreten vor dem Halse bemerkbar zu machen. Alle gebrochenen Halbtöne zur Rundung und Abtönung des Busens und der Brustfläche müssen ausserordentlich schön, rein, frisch und kaum bemerkbar sein, das heisst, sie müssen sich wenig in Farbe und Dunkelheit unterscheiden, und überall sich ganz unmerklich in die reinen Localfarben und Lichter des Fleisches verlieren. Alle diese grossen und schönen Formen lege man breit mit dicker Farbe an, und halte sich nicht bei kleinen anatomischen Details auf, welche die Bewegung des Athemholens bei mageren Personen sichtbar werden und verschwinden lässt. Man gebe ihnen nicht mehr Fülle des Fleisches, als sie wirklich haben, man vermeide aber das Gegentheil und überhaupt mildere man alle trockenen, hässlichen und winkligen Formen.

Alle diese grossen Parthieen male man mit einem freien und weichen Pinsel, man impastire sie stark, damit auf dieser stark angelegten Arbeit das Licht ruhen kann und durch seine Stärke das Auge auf sich ziehe. In ähnlicher Weise muss man alle grossen Parthieen malen, wie die Schultern, die Arme und alles Uebrige des Körpers, wenn man einen Act malt, das ist, eine nackte oder fast nackte Figur. Wie beim Kopf, so soll man auch bei der Figur die Fehler, wie z. B. schiefe Schultern etc. etc.

sich bemühen in keiner Weise zu übertreiben, sondern vielmehr zu mildern. Man ahme dies alles nicht sclavisch nach, auch den allgemeinen Ton möge man immerhin in etwas mildern, wenn er nicht anmuthig genug sein sollte, das heisst, zu roth oder zu braun etc. Man verschönere ein wenig, aber mit Geschick, so dass man nicht sagen kann, das ist der Körper, der Arm, der Hals, die Schultern oder die Brust von einer anderen Person, man muss die Eigenthümlichkeit des Originals, obgleich bis auf einen gewissen Punkt gemildert oder verschönert, wieder erkennen, und Niemand wird uns deshalb tadeln.

Was früher über die Führung des Pinsels gesagt ist, soll hier nicht wiederholt werden, ebenso wenig über die Methode, die man beim Mischen und den Versuchen der verschiedenen Töne auf der Palette, bevor man sie auf das Bild aufträgt, zu befolgen hat, und mehrere andere Belehrungen, die alle auf die Praxis hinauslaufen. Alles dies findet sich in der zehnten, elften und dreizehnten Lection. Hier mag nur wiederholt werden, dass man unter allen Umständen den Pinsel und die Farbe in dem Sinne der Form und der Muskeln, die man malt, führen muss. Man sieht wohl ein, dass wenn man, um eine Parthie abzurunden, z. B. einen Busen, einen Hals, eine Schulter, einen Arm etc., von oben nach unten streichen wollte, anstatt die Striche im Halbzirkel oder durch krumme Linien in Gestalt von Zirkeltheilen anzulegen, unsere Arbeit der Form, die man vor Augen hat, ganz zuwider sein würde, weil die Pinselstriche die darzustellenden Formen in keiner Weise charakterisiren. Eben so verhält es sich bei den Gewändern, Möbeln, Haaren etc., mit einem Wort, bei allen Gegenständen, die man malt. Auch hier sehe man die elfte Lection, wo ausdrücklich empfohlen wird, die Farbe mit dem Pinsel immer der Form gemäss zu führen, die man nach dem Modell zu erreichen sucht.

Hier muss der Leser auf die zehnte Lection verwiesen werden. Er wird wohl thun, sie wieder ganz durchzulesen und vor Anfang eines neuen Studiums jedes Mal zur Hand zu nehmen, gleichviel, ob bei der Untermalung oder bei Vollendung der Malerei, und er wird alle die Details, die zur Erleichterung der

ersten Versuche ausführlich geschildert sind, in frischem Andenken behalten.

Die Unterschiede zwischen einigen Verfahrungsarten bei der Untermalung und denen, welche man bei der Vollendung durch die Uebermalung an ihre Stelle setzt, sind wohl leicht erkennbar, sie haben mehr Bezug auf den Gebrauch gewisser Farben, als auf die Manier, mit welcher man die Masse selbst und die Abtönung des Colorits überhaupt behandeln muss. Es ist mehr wegen der Belehrung des Schülers die Feinheit und der Reichthum des Colorits bereits bei der Untermalung so ausführlich besprochen. Denn bei einer blossen Untermalung ist so viel Mühe nicht nothwendig; es ist sogar besser und für das Gelingen des Werkes weit vortheilhafter, gewisse Töne einer Untermalung nicht so zu malen, dass sie der Wahrheit des Originaltons vollkommen gleich zu sein scheinen, sondern damit sie in der Folge durch die in halber Durchsichtigkeit darüber gelegten Töne es werden sollen, die man bei der Uebermalung auf die Untermalung aufträgt. So sehe man z. B. in dieser Lection S. 233 u. f. die Vortheile nach, die man aus der Untermalung ziehen kann, wenn man die Töne in der Untermalung dazu vorbereitet hat, um in der Folge sie mit anderen gemischten Tönen leicht wieder zu übergehen und dadurch die unnachahmlichsten und feinsten Töne zu erhalten und zugleich die natürlichsten bläulichen, violetten oder leicht graugrünlichen Halbtöne etc., obgleich die verschiedenen Mischungen oder Töne, die man in der That anwendet um diese Wirkungen hervorzubringen, weder auf der Palette, noch durch sich selbst den Ton haben, der durch das Uebertragen und durch diese halbe Durchsichtigkeit erst entsteht. Desgleichen, wie durch leichte Uebermalung hellerer und kälterer Töne mit farbigen, tieferen ebenfalls ein besonderer Reiz hervorgebracht werden kann, sowohl im Licht, im Halbton, wie auch im Schatten.

Eben so schätzbare Vortheile hat man bei den Schatten, wenn man sie bei der Untermalung in einem warmen, leichten und durchsichtigen Ton gehalten hat und man sie in der Folge mit gebrochenem grünlichen oder violetten Braun übergeht, je

nach dem Fall und der gehörigen Abstufung der Stärke. Dadurch vermeidet man zu körperlich und mehlig zu werden.

Ferner mag auch hier gleich darauf aufmerksam gemacht werden, dass, wenn in der Untermalung bereits sehr stark impastirt, d. h. die Farbe sehr dick aufgetragen ist, dies in der Uebermalung weniger zu geschehen braucht, und dies erleichtert das Vollenden der Arbeit sehr. Ist allerdings sehr dünn untermalt, so muss das Impastiren (der starke Farbenauftrag) bei der Uebermalung nachgeholt werden, da namentlich zu Allem, was leuchten soll, ein starker Auftrag der Oelfarbe nothwendig ist.

Eintheilung der Arbeit.

Wenn irgend möglich muss man sich so einrichten, dass man einen Kopf in einem Tage fertig malt, besonders im Sommer. Die Verbindung der Töne würde fast unmöglich sein, wenn man bis auf den folgenden Tag warten wollte; die Farbe würde alsdann zu zähe sein. Indessen da die Sache, besonders für den Anfänger schwer und das lange anhaltende Sitzen dem Modell oft unmöglich ist, so kann man auf folgende Art verfahren.

Wenn die Jahreszeit kühl und feucht ist, kann man am folgenden Tage bei guter Zeit die Arbeit wieder vornehmen, allein es ist für diesen Fall anzurathen, das Gemälde an einen dunklen und kühlen Ort zu stellen, etwa in einen Keller, und zwar so, dass es keinen Schaden leidet und nicht frei aufgehängt ist, wodurch es sich um sich selbst hin und her drehen könnte, und dadurch, wenn die Luft es beständig berührte, das Trocknen grade sehr befördert werden würde. Man kann auch das Bild, aber nur auf den vier Ecken, über ein grosses Gefäss mit Wasser legen, wo dann die leichte Ausdünstung dieses Wassers es frisch erhält und man nichts vom Staub zu fürchten hat. Alles dies muss wo möglich in einem dunklen und verschlossenen Keller geschehen.

Bei dieser Vorsicht kann man den folgenden Tag ohne Unbequemlichkeit seine Arbeit während der fünf oder sechs kalten Monate des Jahres wieder anfangen; aber dennoch muss man nur die Parthieen des Gesichts vornehmen, die man gewiss zu beendigen und zu verbinden gedenkt, denn diese Arbeit erfordert, dass die Farbenmasse noch frisch genug ist. Das Wesentliche,

worauf Alles ankommt wenn man am anderen Tage fortarbeiten will, ist eben nur, dass die Farbe noch vollkommen nass ist. Die Farbe aber trocknet verschiedenartig überhaupt, einem Maler bleibt sie noch einmal so lange nass als dem andern und frisch geriebene Farbe hält sich ebenfalls viel länger nass, als solche, die schon vor längerer Zeit gerieben ist, im Verhältniss untereinander sind die Angaben vorn über das Trocknen der Farben immer maassgebend.

Malt man ein Gesicht aber stück- oder stufenweise, so muss man vermeiden in der Mitte einer grossen Parthie aufzuhören, z. B. in einer unverkürzten Wange, besonders im Licht etc., es sei denn, dass da gerade vorzugsweise schwer trocknende Farben z. B. Lack angewendet ist, wodurch man diese Stellen ja sicher noch nass am anderen Tage finden wird. Gewöhnlich muss man an den Schläfen aufhören, über die Höhe der Augenbrauen fort bis an die Nasenwurzel. Die Farbenmasse selbst verdünne man an den Grenzen, an welchen man den folgenden Tag wieder anfangen will, und setze ganz weniges Oel hinzu, als wollte man nur eben leicht die Stellen mit der Farbe anreiben. Die Farbe verdünnen bedeutet hier sehr wenig davon auftragen und sogar dies gegen die Parthieen hin verreiben, die man den folgenden Tag wieder vornehmen will. Man thut wohl, wenn man zu der Farbe, die man so ausdehnen will, ein wenig Oel hinzusetzt, damit sie nicht zu geschwind trockne. Allein dieser Zusatz von Oel, den man mit der Spitze des Pinsels nimmt, muss kaum merklich sein, damit der Ton nicht später davon nachdunkeln kann. Uebrigens je weniger stark und dick die Farbe aufgetragen ist, besonders wenn Weiss unter der Mischung ist, desto weniger schnell trocknet sie.

Den folgenden Tag male man die Umgebung der Augen. Die Augäpfel und das Weiss der Augen können allezeit später gemacht werden. Gleichzeitig macht man dann die ganze beleuchtete Wange und die Nase, mit einem Wort, die ganze helle Seite des Kopfes, bis da, wo der Hals mit dem Kopfe zusammentrifft, einem Orte, wo immer ein Schatten oder wenigstens ein Halbton ist, der wie eine natürliche Grenze erscheint, und verdünnt wiederum die Farbe an den Grenzen, wie gesagt worden.

Auf diese Art, und mit Ausnahme der höchsten Lichter und starken Schatten, welche man bis auf den folgenden Tag verspart, ohne zu einer anderen Sache überzugehen, arbeitet man also zuerst an der Stirn und ihrer Umgebung, mit den Wurzeln der Haare und den kleinen herausspringenden Härchen, die sie begrenzen, danach nimmt man die Augen mit dem ganzen Gesicht, das man bis auf den Ansatz des Halses vollendet und in einander verschmelzt, man geht dann bis unter das Auge auf der Schattenseite mit Inbegriff des ganzen Schattens der Nase, des ganzen Mundes, des Kinns und seiner Umgebungen weiter. Es ist nicht praktisch, die Lichter der Nase, sowie des Mundes und des Kinns zu malen ohne die Halbtöne und Schatten hinzuzufügen. Mithin können blos die an den Grund grenzenden und denselben unmittelbar berührenden Schatten später übermalt werden; aber auch dieses würde für den Fall des Trocknens sehr gewagt sein. Später bleibt dann noch übrig die Ohren zu machen, eine grosse Parthie der Schatten-Wange, und endlich das Innere der Augen. Hieran arbeitet man den dritten Tag, und damit wird das Gesicht vollendet. Wünschenswerth bleibt es immer, Alles zu gleicher Zeit in Angriff zu nehmen und zu vollenden, dazu aber muss die Farbe nass bleiben, was sie auch mit geschickter Benutzung der schwer trocknenden Farben zwei, selbst drei Tage sein kann. Ausgenommen hiervon sind die Augäpfel und auch die Ohren, die man später malen kann, ohne einen Fleck zu machen. Indessen wenn man es nicht anders machen kann, so ist es gut zu wissen, wo man am besten aufhören darf. Dies letztere kann auch ohne Nachtheil in allen kleinen Parthieen geschehen, besonders bei denen, die im Schatten sind, weil die Farben, die man im Schatten gebraucht, nicht so leicht trocknen, da sie kein Weiss enthalten. Einen jeden Anfänger aber muss man anrathen Alles so gut zu machen, wie ihm nur irgend möglich ist; dies darf er nicht wegen der trocknenden Farben vernachlässigen. Also lieber stückweise malen, nur mag gesorgt werden, dass in der angegebenen Weise die Ansätze verbunden werden.

Malt man eine Frau mit nacktem Hals, so muss der Hals und die Brust an einem und demselben Tage gemalt werden, denn man hat sonst kein Mittel, solche lichte Parthieen, die so viel Einheit erfordern, mit Erfolg in einander zu malen.

Das besonders Hinderliche bei so vielen auseinanderliegenden Sitzungen ist, das zwischen der ersten und letzten die Farben der Stirn und die, welche später nach und nach angelegt sind, schon halb oder ganz trocken sein und dann nicht mehr das Ansehen haben können, als zu Anfang der Arbeit. Sie können dann ganz oder stellenweise eingeschlagen erscheinen, das heisst matt und weisslich aussehen, was uns die allgemeine Harmonie und Identität des Tons thatsächlich nicht mehr erkennen lässt. Auch ist es unangenehm, wenn man nicht mit einer und eben derselben Palette Alles vollenden kann, dies würde sonst wenigstens eine Art von Compass sein, nach welchem man sich nicht verirren könnte, wogegen eine neue Palette der vorhergehenden niemals vollkommen gleich ausfallen wird.

Arbeitet man im Sommer, so muss man mit verdoppelter Vorsicht beobachten, was vorher in dieser Beziehung angerathen ist. So viel man kann, muss man vermeiden Kobalt zu Mischungen, die aus Weiss oder Neapelgelb bestehen, zu verwenden. Auch nehme man, ehe man sein Bild bei Seite setzt, um es erst den folgenden Tag zur Hand zu nehmen, jedesmal reines Oel, jedoch sehr wenig und reibe damit die Grenzen der Farbe auf der Stelle, wo man sie am anderen Tage vereinigen will, an; dies muss mit einem steifen und doch zugleich weichen Pinsel geschehen; nachher verbreitet man dieses wenige Oel mit der Spitze des Fingers, dergestalt, dass die Stelle ganz leicht eingeölt, aber nicht eigentlich feucht ist, — man kann also nicht wenig genug Oel nehmen. Auf eben diese Art verfährt man bei allen Dingen, die man übergehen und mit dem übrigen Ganzen verbinden will, wie z. B. bei den Haaren, dem Grunde oder den Gewändern etc. Bei dem reinsten Weiss der Wäsche, ebenso in den starken Lichtern aller Stoffe von heller und zarter Farbe, als Meergrün, Himmelblau, Rosa, Lila, Gelb etc. muss man es aber zu vermeiden suchen. Zinnober, chinesischer Zinnober und besonders die Carmoisin-Lackfarben trocknen so langsam, dass, wenn sie nicht mit vielem Weiss vermischt sind, man nicht nöthig hat, die Grenzen für die weitere Uebermalung mit Oel anzureiben, auch ist dieses bei dem reinen Ultramarin unnütz.

Für den Zweck längeren Nassbleibens ist es auch gut, die ganze Untermalung, d. h. immer die ganze Stelle, welche man gerade übermalen will und ein wenig darüber hinaus, mit Copaivabalsam ganz dünn anzureiben, so dünn wie möglich, wie immer, wenn es sich um ein Anreiben mit Oelen oder Oelartigem handelt.

Bei allen Tönen, zu welchen Trockenfirniss kommt, ist das Anfeuchten der Grenzen überflüssig, weil das Trockenöl von einem Tage zum anderen hinlänglich trocknet, so dass man über die Grenzen weggehen kann, nur muss man immer den Ton oder die Lasur an den Rändern verdünnen, um Krusten und Erhöhungen zu vermeiden. Alles, was stark mit Trockenfirniss gemalt ist, schlägt nicht ein, denn dieser ist gewissermaassen eine Art fetter Oelfirniss.

Ist ein Schüler so weit gekommen, in einem Tage das ganze Gesicht decken zu können (d. h. es vollständig gemalt zu haben mit allen Feinheiten des Tons, und so gearbeitet, wie oben in der elften Lection S. 171 u. f. angegeben und alle Töne mit einander zu verschmelzen, wie es dort S. 175 beschrieben ist, so kann er es bis auf den folgenden Tag dabei bewenden lassen, wo er alsdann die ganzen Augen malen kann, nämlich die Iris und die Augäpfel; hierauf, während seine Farbenmasse noch eine Art von Geschmeidigkeit hat, kann er jene charakteristischen, frischen Drucker anbringen, sowohl im Schatten, als in den hellsten und brillantesten Lichtern, sowie dies S. 177 besprochen ist.

Was die Arme und Hände betrifft, so sei nur soviel bemerkt, dass diese Gegenstände eine vollkommene Zeichnung und alle nur mögliche Grazie erfordern, deren sie fähig sind, in der Anordnung und Stellung überhaupt, die leicht geschmeidig und natürlich sein muss, und dann muss dies durch die Umrisse und die Ausführung der in demselben enthaltenen inneren Formen zur Erscheinung kommen. Man muss hierzu viele specielle Studien zuerst nach über die Antike oder über die Natur gegossenen Gypsabgüssen, endlich nach der Natur selbst machen. Zuerst zeichnet man hiernach eine grosse Anzahl Arme, Hände und Füsse, um diese Formen besser kennen und verstehen zu lernen und endlich fängt man einige in Farbe nach dem Leben mit allen Tönen der

lebenden Natur an zu malen. Da man aber seine Einbildungskraft nicht genug mit schönen Formen nähren kann, so wähle man gute Modelle, sowohl Männer als Frauen. Kann man schöne Hände, Arme und dergl. m. malen, so wird es nicht schwer fallen etwas Gutes auch nach einer weniger schönen Natur zu machen, und man wird leicht etwas ergänzen können um solche Formen zu veredeln.

Bei allen diesen Parthieen ist die Behandlung der Farbe die nämliche, wie bei dem Kopfe; sie verlangt blos mehr Dreistigkeit in der Ausführung und überhaupt einen noch gesättigteren Auftrag der Farbe, jedoch ohne Uebertreibung. Die Palette, welche man für alle Parthieen ausserhalb des Kopfes mischt, muss im Allgemeinen viel einfacher aber in grösserer Masse gemacht werden, man braucht keine so grosse Abwechselung von Tönen, und, wenn nöthig, so kann man sich diese mit dem Pinsel für alle möglichen Fälle verschaffen. Die Dicke der Pinsel muss man nach dem Umfang der grossen Parthieen wählen, die man zu decken hat und es ist besser, sie etwas zu gross als zu klein zu nehmen, denn die Farbe muss in Masse und dick aufgetragen werden.

Um nichts zu vergessen, so sei den Anfängern noch bemerkt, dass Arme, Brust, Hände etc. in dem Fleischton des Kopfes gemalt werden müssen, das will sagen, beider Localton muss in Harmonie sein. Denn wie verschieden auch die Töne der Arme, der Hände, des Halses, des Busens etc. von denen des Gesichtes sind, ein Zusammenhang der Localtöne ist stets vorhanden. Wollte man Arme, Brust etc. eines blonden, weissen und zarten Frauenzimmers zu dem Kopf einer Brünette malen oder das Gegentheil thun, so würde die Unmöglichkeit einer solchen Vereinigung selbst dem ungeübtesten Auge einleuchten. Wenn oben gesagt ist, dass man bei Portraits, besonders weiblichen, allzu dürre und magere, zu dicke und zu starke Formen zu vermeiden hat, und ebenso alle besonders auffallenden Mängel, so hindert dies nicht die Art der Gestaltung einer Person doch so charakteristisch wie möglich darzustellen, nur anstatt zu übertreiben oder diese Mängel sclavisch nachzuahmen, soll man sie mässigen und ein wenig verbergen. Die Augen, die Nägel, den Zwischen-

raum der Finger darf man nicht hart und trocken angeben, und gerade diese Art Härten sind in den Versuchen der Anfänger gewöhnlich, auch die Trennung der Brust bezeichne man nur durch sehr zarte Schatten oder Halbtöne. Für die Parthieen, welche man etwas verschönern will, suche man sich ein anderes Modell zu verschaffen, zwar von ähnlicher Gestalt aber vortheilhafter von der Natur gebildet, man erspart dadurch dem ersten Modell zugleich eine Anzahl von Sitzungen, was an und für sich schon wünschenswerth ist.

Fassen wir zum Schluss noch einmal zusammen, was durch die Uebermalung hervorgebracht und geleistet werden soll, so ist es die weitere Vollendung der Malerei sowohl in Bezug auf die Wiedergabe der Formen (Zeichnung), der Lichtwirkung und ganz besonders noch der Farbe. Denn indem durch Untermalung oder Untertuschung bereits eine mehr oder weniger vollkommene Andeutung nach diesen Richtungen hin gegeben ist, kann der Maler besser jeden einzelnen Theil der Bilder nun beurtheilen und danach ausbilden und vollenden.

Dies Alles ist in technischer Beziehung zwar durch einen genügend starken, aber doch nicht zu dicken Auftrag der Farbe zu erreichen, theils weil bereits Farbe aufgetragen ist, theils weil ein Theil der Schönheit der Oelfarbe in einer gewissen Durchsichtigkeit derselben besteht, welche auch mit weniger Ausnahme alle Oelfarben haben. Man kann hierdurch, sowie auch nun durch Anwendung der durchsichtigen Farben, Wirkungen erreichen, deren Reiz sich in anderer Weise nicht herstellen lässt. Eine gewisse Gleichmässigkeit des Auftrags der Farbe ist, wie immer, nothwendig, wenigstens in der an Helligkeit oder Dunkelheit je gleichen Parthieen, weil sonst die Farbe zu verschiedenartig auftrocknet. Gelingt dies Alles einem Anfänger nicht, so muss er die Uebermalung als neue Untermalung betrachten, ändern nach jeder Seite und später, wenn Alles gut getrocknet ist, von neuem versuchen, nun besser und vollkommen zu übermalen.

Fünfzehnte Lection.

Von den Lasuren und Retouchen.

Man nennt eigentlich Lasur die leichten, durchsichtigen und gleichförmig aufgetragenen Töne, womit man schon trockene Theile eines Gemäldes übergeht, die man sonst als vollendet in Bezug auf ihre Wirkung ansehen könnte, denen aber für das geübte Auge des Künstlers noch Kraft der Farbe, ein tieferer und anderer Ton an dieser oder jener Stelle des Bildes für die vollkommene Vollendung fehlt.

Vermittelst dieser Lasuren kann man den Ton der Farbe in den verschiedenen Theilen der Gemälde mannigfaltig ändern, ohne dass die darunter befindliche Malerei oder irgend ein Detail des Gemäldes verloren geht, möge man nun damit den vordersten Gegenständen oder Flächen mehr Kraft geben, oder diese und andere Parthieen wärmer oder kälter machen wollen, weil man sich dadurch eine bessere oder wahrere Wirkung zu erreichen verspricht.

Mit diesen Lasuren also, wozu man blos Farben von leichter und durchsichtiger Natur gebraucht, ändert und verbessert man den Localton dieser Parthieen. Was in der Aquarellmalerei das Tuschen (Lavis) ist, geschieht hier mit Oelfarben, indem man dieselben gleichmässig anwendet, ohne das geringste Detail zu machen, man kann eben durch die durchsichtige Lasur alle schon vorhandene Ausführung sehen und ändert nur den Ton derselben. Ist man daher mit dem Ton einer Lasur, die man eben über irgend eine Parthie gezogen hat, nicht zufrieden, so nimmt man sie mit Brodkrume weg, und versucht es mit einer anderen Lasur,

die unseren Wünschen angemessener ist. Man darf aber die Lasur, die man wieder wegnehmen will, nicht lange Zeit stehen lassen, sonst lässt sie sich ohne Beschädigung des Gemäldes nicht wieder wegnehmen, weil sie entweder schon zu trocken ist oder die darunter befindlichen Farben sich gewissermaassen erweicht und mit der Lasur verbunden haben würden. Durchschnittlich muss man sich nach einer halben oder spätestens ganzen Stunde entschliessen, besonders wenn man Farben gebraucht, die viel Trockenöl erfordern.

Um eine Lasur wegzunehmen, mit welcher man unzufrieden ist, rolle man mit der flachen Hand geriebene Brodkrume darüber; und wenn man befürchtet, dass die Brodkrume, wenn sie weiter geht, sich an andere frische Lasuren anhängen möchte, so giebt man dem Gemälde, um das zu vermeiden, die dazu nöthige Neigung, so dass die Krumen unmittelbar auf die Erde oder auf eine trockne Stelle des Gemäldes fallen. Sieht man, dass die Brodkrume von der abgehobenen Lasur nicht mehr beschmutzt ist, sondern sauber und rein bleibt, so reinigt man vorsichtig die betreffende Stelle und breitet eine neue Lasur darüber, indem man an dem Ton derselben verbessert, was uns mangelhaft erschienen war und wesshalb es der Aenderung bedurfte.

In sehr vielen Fällen braucht man sich nicht die etwas langweilige Mühe zu machen, die erste Lasur abzunehmen, sondern man kann den Ton durch Zusatz einer anderen Farbe verändern, die mit der eben gebrauchten vermischt, den gesuchten Ton hervorbringt. Wenn also z. B. die erste Färbung zu grünlich erscheint, so legt man geschwind und sehr dünn über die ganze Lasur, z. B. etwas reinen Lack, oder irgend eine andere Farbe, die dem gewünschten Ton entsprechender ist; dadurch wird das Grün z. B. gemildert ohne kälter zu werden. Ist hingegen die erste Lasur zu bräunlich, so lasirt man vielleicht mit reinem Ultramarin, Kobalt oder Kobalt mit Blauschwarz darüber, zumal wenn es eine schon etwas entfernte Fläche ist; oder man lasirt wohl gar mit Schwarz und selbst mit Berlinerblau, wenn sich der Gegenstand dem Auge nahe befindet, und der gesuchte Ton sich durch diese Farben besser erreichen lässt.

Man muss aber dieses Mittel mit Maass anwenden, da man

zu der verhältnissmässig geringen Masse der Lasurfarben doch immer mehr Oel oder Trockenöl setzt, als sonst geschieht, und die Lasur daher mit der Zeit nachschwärzen könnte. Desshalb ist es gut, dass man diese Lasuren mit so wenig Farbe und Oel als möglich macht.

Natürlicher Weise hat man von dem Gebrauch der Lasuren nichts zu befürchten in allen dunklen Parthieen, die kräftig sein sollen, wie z. B. in den Schatten dunkler Gewänder, in Baumparthieen, in Gründen, Felsen und den Vertiefungen der Architektur; desgleichen um Haarparthieen eine tiefere oder um Hausgeräth von schönem Holz eine tiefe und transparente Farbe zu geben, allein man vermeide so viel als möglich den Gebrauch der Lasur für Parthieen, die immer brillant, rein und beleuchtet erscheinen sollen, wie die Lichter der Fleischfarbe, reine Lüfte, feine und weisse Wäsche und die äussersten Fernen in einer Landschaft. Es sei denn, dass man auch diesen Parthieen eine tiefere oder brillantere Farbe geben will. Tiefe und brillante Farben der Gewänder, roth, blau, gelb, grün, violett, braun etc. wird man am besten durch Lasuren herstellen, zumal über verhältnissmässig hellere Untermalungen, wodurch dann diese Farben trotz ihres tiefen Localtons immer noch viel Licht behalten.

Ausserdem kann man einige Schatten des Fleisches, der Wäsche, und einige Parthieen der Gewänder von lebhafter, heller Farbe, ja selbst auch die Lichtparthieen lasiren, um sie der Harmonie des Ganzen anzupassen, aber dies muss immer mit vieler Umsicht geschehen und mit ausserordentlich dünn aufgetragener Farbe. Ja, in figurenreichen Bildern kann man selbst ganze Figuren und Parthieen oft am einfachsten und leichtesten durch verschiedenartige Lasuren in Harmonie bringen, die über Licht und Schatten gehen, entweder mit denselben oder verschiedenen Farben. So können z. B. Fleischparthieen durch einen ganz dünnen, nicht bemerkbaren Ueberzug von Kobalt im Localton zarter, in der Wirkung milder und abgetönter gestimmt werden. Alle solche Lasuren müssen sehr dünn aufgetragen werden und man hat sehr darauf zu achten, dass durch dieselben die Bilder nicht ein glasiges oder speckiges Aussehen bekommen. Ist das der Fall, so muss man doch wieder mit deckenderen Tönen hineinmalen.

Niemals aber kann man und darf man durch eine Lasur irgend etwas heller zu machen gedenken. Ist dies nöthig, so muss man sich entschliessen, diese Stelle ziemlich dick zu übermalen (impastiren) und das Untere ganz zu decken, aber nicht lasiren; beabsichtigt man diese Parthieen später doch noch zu lasiren, so bereite man sie dazu durch eine verhältnissmässig um so viel hellere Uebermalung vor. Die Lasur selbst muss immer mit dunkleren Tönen gemacht werden.

Wenn so eben der Ausdruck gebraucht ist dick übermalen (impastiren) bei einer solchen Uebermalung einer Parthie, die man heller machen will, so darf man doch nicht die Farbe zu dick auftragen, so dass dieser dicke Auftrag der Farbe sich etwa als ein wirklicher Vorsprung auf der Leinwand dem Auge darstellen und dadurch eine schlechte Wirkung hervorbringen könnte. Nur so dick, als eben nöthig sein wird, das Untere zu decken, damit nicht durch zu dünnen Auftrag deckender Farben, die betreffende Stelle nur trüb und nebelicht, aber dann auch lichtlos erscheinen würde.

Das darf man also nie vergessen, dass, wenn man lasirt, dieses immer mit einem dunkleren Ton geschehen muss, als die Unterlage, und ja niemals dem zuwider handeln. Daher ist es gut, die Untermalung überhaupt in einem helleren und leuchtenderen Ton zu halten, als den, welchen der Gegenstand eigentlich hat, damit, wenn man mit den Retouchen und Lasuren wieder darüber kommt, man das Ganze und die allgemeine Haltung des Gemäldes nicht zu sehr in's Dunkle ziehe.

Verzeichniss der durchsichtigen Farben, um damit Lasuren und Retouchen zu machen.

1) Die Lacke Nr. 11 und 12, sowie die übrigen aus Krapp angefertigten Lacke, also auch Laque Robert u. a. m.
2) Das Ultramarin Nr. 15 und 16, der Kobalt.
3) Alle von Natur durchsichtigen schwarzen Farben.
4) Der gebrannte venetianische Lack, oder der gebrannte Carmin Nr. 13 für die grössten Drucker, oder überhaupt tiefe Färbungen.
5) Das Berlinerblau Nr. 17.

6) Die gebrannte Terra di Siena Nr. 21.
7) Der Asphalt Nr. 24 und die Mumie.
8) Die Casseler Erde Nr. 25 (aber nur sehr selten, da sie zu sehr nachdunkelt).
9) Das gebrannte Preussisch Braun Nr. 22.
10) Gebrannte grüne Erde.
11) Das zusammengesetzte Braun Nr. 27.
12) Das Indisch Gelb Nr. 6.
13) Der krystallisirte Grünspan Nr. 37, der aber nur in sehr seltenen Fällen zu gebrauchen ist).

In vielen Fällen kann man mit Ockerfarben lasiren, wie dies bereits schon bei dem zusammengesetzten Braun Nr. 27 geschieht. Man kann sie rein anwenden, wo z. B. das Indisch Gelb einen zu brillanten und kräftigen Ton den Bäumen, dem Terrain, den Felsen etc. geben würde; nur mit zu körperlichen Farben kann man nicht lasiren.

Von den Retouchen.

Wenn auf die erste ganz trockene Untermalung oder Uebermalung über diese oder jene Parthie eines Gemäldes, zum zweiten Mal ein ganz leichter Ton gelegt wird, so heisst dies retouchiren. Dieser Ton muss ebenfalls dünn und annähernd durchsichtig, wenn auch mit etwas deckenderen Farben als die Lasur, und so gemischt sein, dass er den Localton der Parthie, die man damit übergehen will, noch treuer und besser als vorher wiedergiebt. Diese Art und Weise ist von den besten Künstlern allgemein angenommen. Neben dem Vortheil, die eingeschlagenen[1]) Stellen einer Uebermalung wieder so herzustellen, dass man deutlicher erkennen kann, was an dem Localton der Parthie, die man wieder übergeht, zu verbessern ist, erleichtern sie ausserdem, da man zu diesen Retouchen mehr Oel als sonst nimmt, die darüber zu machende Arbeit sehr, weil der Maler nicht aufs

1) Eingeschlagen nennt man die Parthieen eines Oelgemäldes, welche beim Trocknen einen blinden und viel grauern Ton annehmen, als die Farbe wirklich beim Malen gehabt hatte und den sie später durch den Firniss wieder erhält.

Trockne[1]) arbeitet; und daher haben dann selbst alle Details, die man etwa hineinsetzt, nichts Geschnittenes.

Die Töne solcher Retouchen müssen mit grosser Aufmerksamkeit gemischt werden. Bestimmte Vorschriften für dieselben zu geben ist unmöglich; denn dies hängt nicht allein von dem Gegenstand, den man wirklich malt, sondern auch von dem Ton ab, den man in der vorhandenen Malerei zu verbessern oder zu verändern hat.

Ist man mit dem vorhandenen Localton zufrieden, was sehr oft der Fall sein kann, so reibt man die betreffende Stelle nur mit einem wenig Copaivabalsam oder Retouchirfirniss ganz dünn an oder man legt nur eine so ganz leichte Retouche von demselben Ton darüber, dass der darunter befindliche keine Veränderung dadurch erleidet, und man hat dann doch den Vortheil, die Details, welche man der früheren Malerei hinzufügt, ganz weich und zart malen zu können, ohne den Localton, mit dem man zufrieden ist, zu verlieren.

Man lässt also bald da und dort, wie es einem gut scheint, die Untermalung stehen oder durch diese leichte Retouche durchscheinen, und man thut sehr wohl daran, wenn der Ton solcher Parthieen richtig und gut genug ist, so dass man ihn beizubehalten wünscht. In diesem Falle macht man nur die Details genauer und bestimmter, sowohl durch kräftige Drucker, wie auch durch zarte und durchsichtige Striche, alles Uebrige lässt man, wie auch den Localton, womit man zufrieden ist, unberührt. Diese Art und Weise ist auch bei vielen anderen Dingen gleich gut anwendbar, in Landschaften, in der Architektur und bei Gewandungen, wenn nach Auftrag einer Retouche der Ton gut gerathen ist, so dass sie die gewünschte Färbung hat. Lüfte oder grosse Lichtmassen in der Carnation muss ein Anfänger wenigstens vermeiden zu retouchiren, denn dies sind Parthieen, die man nicht rein und licht genug halten kann; man muss sogar möglichst vermeiden, sie mit Oel anzureiben und überhaupt zu viel hinein zu arbeiten, weil sich die Farben dadurch verändern und nach kurzer Zeit eine gebräunte und schmutzige Färbung annehmen. Jedoch lässt

1) Auf's Trockne malen bedeutet, irgend eine Farbe auf eine ganz trockene Parthie auftragen, ohne zuvor eine Retouche anzulegen, oder die Stelle mit etwas Oel oder dergleichen einzureiben.

sich auch diesen Lichtmassen durch Retouchen und Lasuren ein eigenthümlicher Reiz der Farbe geben, aber dazu gehören Erfahrungen, geübte Augen und geschickte Hände.

Die Retouchen haben demnach den grossen Vortheil, die Untermalung so sichtbar zu machen, wie wenn sie erst frisch gemalt wäre, dergestalt, dass man die Töne gründlich mit gutem Bedacht verbessern kann und dass überdies die Details, die man darüber malt, sich vollkommen mit dem darunter Gemalten verbinden und verschmelzen, ohne jemals weder trocken noch geschnitten zu erscheinen, weil sie sich mit der allgemeinen Retouche verschmelzen, und dies verleiht dem Gemälde Weichheit und schöne Harmonie.

Angenommen z. B., man wolle ein Stück Architektur übermalen; die leichte Retouche, womit man die Untermalung lasirt, lässt alle gezogenen Linien durchschimmern und die Untermalung wie frisch gemalt erscheinen. Mit der Spitze eines Borst- oder anderen starken Pinsels nimmt man die verschiedenen mehr oder weniger durchsichtigen Farben, die man zur beliebigen Aenderung des Tons der Massen der Architektur für nöthig erachtet, indem man diese Retouchen in den Schatten oder an den Stellen, die es erfordern, mehr oder weniger stark aufträgt. Man arbeitet mit sicheren Pinselstrichen und erlangt auf diese Art den nöthigen Grad von Kraft, wodurch sich der Gegenstand von seiner Umgebung gehörig trennt und abhebt. Da übrigens alle Farben, die man zum Retouchiren nimmt, um so durchsichtiger werden, als man sie sehr dünn und mit einem wenig Oel aufträgt, so hat man den Vortheil, die darunter liegende Untermalung zu vervollkommnen, ohne von dem, was stehen zu bleiben und beibehalten zu werden verdient, etwas zu verlieren.

Während zu den Lasuren nur ganz durchsichtige Farben gebraucht werden können, verwendet man ja auch weniger durchsichtige bei den Retouchen, und fast alle Oelfarben haben ja eine gewisse Durchsichtigkeit, niemals aber dürfte und könnte man ganz dicke, körperliche und undurchsichtige Farben dazu gebrauchen. Wollte man dies thun oder überhaupt die Farben zu dick auftragen, so würde man die Frucht der ersten Arbeit fast ganz verlieren, und blos eine zweite Uebermalung auf die erste

setzen. Andererseits würde dieser dicke Auftrag der Farben die Arbeit schwer im Ton machen, und man würde genöthigt sein, noch eine Lasur darauf zu setzen, um alles das zu verbessern, was nicht mit dem rechten und feinen Ton gemalt ist.

Dann aber muss dagegen den Anfängern gesagt werden, dass die Retouchen, wovon jetzt die Rede ist, nicht so sorgfältig und gleichmässig aufgetragen und ausgebreitet zu sein brauchen, als die Lasuren, da sie dazu gebraucht werden, um mit mehr oder weniger durchsichtigen Farben aller Art hineinmalen zu können, besonders in den hellen Stellen; eine gleiche Sorgfalt würde hierbei überflüssig sein. Gerade umgekehrt, besonders bei Landschaften, bringen die Striche des Borstpinsels und die Ungleichheiten, welche sie zurücklassen, angenehme Zufälligkeiten hervor, die das Auge und das Gefühl eines geschickten Künstlers nicht verachtet. Er benutzt im Gegentheil jedes glückliche Ungefähr, das ein leichter Pinsel unter seinen Händen hervorbringt. Allein man muss schon ordentliche Fortschritte in der Kunst gemacht haben, um mit Verstand von diesen Zufälligkeiten Gebrauch machen zu können. Noch mehr hüte man sich aber, sie affectiren zu wollen, ebenso gut könnte man geschmolzenes Blei in's Wasser schütten, um schöne Figuren zu bilden, die beste würde des Ungefährs nicht werth sein.

Die Retouchen verlangen weniger Trockenöl, als die Lasuren, denn da man mit mehr oder weniger undurchsichtigen und ihrer Natur nach trocknenden Farben über das Untere geht, hat man für das Trocknen der Arbeit nichts zu befürchten. Auch lehrt die Erfahrung, dass, je mehr eine Farbe dick und undurchsichtig, also zum starken Auftragen geeignet ist, desto eher auch zum Trocknen geneigt ist, und dass im Gegentheil, je dünner und durchsichtiger die Farbe ist, sie desto schwerer trocknet, wenn man nicht viel Trockenöl hinzusetzt.

Vom Farbenauftrag und der Pinselführung.

Was den starken Auftrag der Farben (das Impastiren) betrifft, so beobachte man die Mittelstrasse; zu viel oder zu wenig Farbe gebrauchen ist schädlich. Rembrandt und andere grosse Coloristen haben oft grosse Erhöhungen von Farbe in ihren Arbeiten;

allein dadurch sind sie nicht bewunderungswürdig geworden. Diese grossen Meister hatten nicht die Absicht, nur Farbe auf Farbe zu häufen, sondern streng gegen sich selbst, sind sie nicht leicht von der Wirkung ihrer Werke und der Wahrheit des Colorits befriedigt worden. Daher haben sie bis zu ihrer vollkommenen Befriedigung gemalt und ihre Bilder von Neuem impastirt; und eben das hat die mitunter übertriebenen Erhöhungen ihrer Farben hervorgebracht, die man im gewöhnlichen Leben Kleckse zu nennen pflegt, wenn ihr Verdienst eben blos allein in der Dicke besteht.

Es ist wahr, eine grosse Erhöhung von Farbe giebt einem grossen Lichte etwas Pikantes; aber sie macht zugleich einen Schatten, wodurch der beabsichtigte Erfolg vermindert wird. Ein Schatten in der Mitte des höchsten Lichts der Stirn oder der Nase macht für das Auge eine viel unangenehmere Wirkung, als die glänzende Seite dieser dicken Farbe eine günstige Täuschung oder Modellirung hervorbringen kann. Ein geschickter Maler würde wohl wissen, auch daraus Nutzen zu ziehen; der Anfänger aber findet in seinem Können keine Hülfe, er verwickelt sich immer mehr und mehr, er ertrinkt in dem Uebermaass der Farbe; er martert und beschmutzt sie, um die Form wiederzugeben, und hierdurch wird seine Arbeit noch viel schlechter; denn es muss immer von neuem wiederholt werden, alle Farben verändern sich und werden schlechter, wenn sie nicht frei mit einer gewissen Frische gebraucht werden. Man bemerkt dies nicht gleich, allein in kurzer Zeit wird man davon mehr als zur Genüge überzeugt.

Man falle aber auch nicht von einem Extrem in's andere und fürchte sich nicht zu sehr vor dem Impastiren, besonders in den Lichtern, damit nicht diese Furcht alle Freiheit und allen Schwung hemme, besonders in Werken von grossem Umfang: sonst wird die Arbeit kalt, glatt, eintönig, und würde von fern betrachtet gar keine Wirkung hervorbringen.

Die grossen Meister geben uns die Vorschrift, mit der Farbe im Schatten sparsam zu sein und sie nicht zu impastiren, hingegen empfehlen sie die Lichter fett zu malen und ausreichend zu impastiren, besonders die glänzenden Parthieen. Dergleichen sind nun für die Fleischfarbe die Stirn, die Lichter

der Nase, die Brust, die Schultern etc., genug Alles, was sehr hell und leuchtend ist.

Was Draperieen betrifft, besonders von schweren Stoffen (wenn sie im Vordergrunde sind), so müssen die Lichter dick gemalt werden; ebenso muss unser Borstenpinsel mit Farbe wohl gesättigt sein, wenn man die scharfen Kanten der Metalle, des polirten Holzes, den Glanz der Gläser und glasirten Gefässe etc. malt. Bei der Landschaft trage man kein Bedenken, die beleuchteten Details der Vordergründe, Fussboden, Moos, Steine, Felsen etc. fett zu malen, und die Rauhigkeit und das unebene Aeussere aller dieser Gegenstände durch ungleiche, freie und malerische Führung des Borstpinsels auszudrücken, niemals aber trage man Farben zu dick auf in den Schatten und auf zurückweichende ferne Parthieen.

Der Grund dieser Vorschrift ist einfach. Wenn man mit dick aufgesetzter Farbe in den Schatten malt, so bricht sich das Licht an den kleinen Erhöhungen und stört die Wirkung, so richtig auch der Ton des Schattens sein mag. Wenn man hingegen die Farbe gleichmässig aufträgt, so erscheint sie als ein Gegenstand ohne Licht und verliert nichts von ihrer schönen Durchsichtigkeit. Sind hingegen die Lichter dick und mit ungleichmässiger Pinselführung aufgetragen, so werden diese kleinen Unebenheiten der Farbe, besonders bei hervortretenden und rauhen Gegenständen, Baumstämmen, Steinen und grossen Pflanzen der Vordergründe, die Lichtstrahlen auffangen und mit den glatten und gleichförmigen Tönen der Schatten und Tiefen wunderbar contrastiren.

Die Glanzlichter des schäumenden Wassers, sowie von Gegenständen die blos Beiwerke sind, besonders aber den Glanz der polirten Körper muss man ohne Scheu stark impastiren. Der Art Pinselstriche machen viel Effect, wenn sie dreist, frei, mit Empfindung und am rechten Ort angebracht sind. Ueber diesen Punkt suche man aus den Gemälden der Niederländer sich Raths zu erholen; von denen Viele und besonders Teniers durch solche blitzende Lichter, ohne sie zu fett aufzutragen, mit der grössten Wahrheit gemalt hat.

Die kleine Erhöhung der Farbe, welches ein solches leuch-

tendes Blitzlicht hervorbringt, muss so zu sagen ein von selbst entstandenes Ereigniss sein, man muss eine momentane Inspiration darin wahrnehmen, es muss niemals wiederholt berührt sein, wer von einem solchen Drucker oder Glanzlicht spricht, versteht darunter einen einzigen dreisten und kräftigen, breiten oder zarten Zug des Pinsels. Auf diese Art gelangt man dahin, die Form und die Natur des darzustellenden Gegenstandes zu charakterisiren; wogegen ein Pinselstrich, der zuvor überlegt, wiederholt und geleckt ist, aufhört ein einziger Pinselstrich zu sein; er hat dann verloren, was das Wesen, den Verdienst und den natürlichen Ausdruck eines einzigen geistreichen, kühnen und kundigen Pinselstriches ausmacht.

Alles, was man dreist und wie im Fluge thut, ist mit einem gewissen eleganten und reizenden Wesen verbunden: dies ist eine Erfahrung, die nicht geleugnet werden kann.

Wenn man mit schwebender Hand eine Verzierung oder Initiale zeichnet, so hat die Arbeit bei allen ihren Unvollkommenheiten mehr Eleganz, als diejenige, welche man ängstlich und bedächtig mit aller Aufmerksamkeit und möglichster Symmetrie entworfen hat. So verhält es sich auch mit einem dreisten Strich. Ob mit dem Pinsel, mit dem Stift oder mit der Feder gemacht, er hat etwas unerklärlich Anziehendes und Geistreiches, woraus das Talent und die Absicht des Künstlers um so mehr herausleuchten, je weniger Zaghaftigkeit darin sichtbar ist; es scheint, als wenn das Gefühl des Künstlers wie ein elektrischer Strom in seine Hand übergegangen wäre. Wenn er zagt, wenn er anhält in der Hoffnung, es besser zu machen, so erkaltet dies Feuer, und es wird nicht so gut gelingen.

Daher kommt es, dass eine Skizze von einem geschickten Künstler dem wahren Kenner so viel Vergnügen macht; daher kommt auch die Schwierigkeit, fast möchte man sagen Unmöglichkeit, eine geistreiche Skizze zu copiren, ungeachtet Nachlässigkeiten, ja sogar Unrichtigkeiten darin sein mögen. Man findet darin weder eine reine Zeichnung, noch die angenehme Harmonie, die man in einer fleissig ausgeführten und durchgefeilten Zeichnung bewundert; allein die Skizze drückt mehr Dinge aus, als oft vollendete Werke, die mitunter ein Product der Geduld, Feuer, Wärme und Gefühl entbehren. Mit wenigen Strichen viel auszu-

drücken, ist es nicht ebenso viel, als mit wenigen Worten viel sagen? Jeder Mensch daher, welcher eine Skizze oder einen Entwurf geistreich zu machen im Stande ist, wird nothwendig auch eine geistreiche Behandlung selbst in seinen ausgeführtesten Werken haben, wenn er nur Erfahrung genug erlangt hat, um Herr der Behandlung seiner Farbe zu sein.

So wird auch besonders durch die Art und Weise der Pinselführung möglich, dass geübte Augen erkennen können, ob ein Gemälde von diesem oder jenem Meister ist, und mit so vieler Sicherheit, dass sie fast niemals eine Copie, so gut sie auch gemacht ist, für ein Original halten. Die Pinselführung eines grossen Meisters hat einen so unterscheidenden Charakter, dass es tausendmal schwerer ist, sie vollkommen nachzuahmen, als eine Namenssignatur oder irgend welche Schrift.

Man darf sich also nicht verwundern, wenn wirkliche Kenner ein Original von der Copie leicht unterscheiden. Die grosse Schwierigkeit besteht allein darin, dass man eine grosse Anzahl Maler bis zu dem Grade studiert haben muss, dass man ihre Eigenthümlichkeit und ihre Art zu malen vollkommen kennt. Dieses Studium erfordert viel Zeit, Ausdauer, einen feinen Geschmack und natürliches Gefühl; daher kommt es, dass es wenig wahre Kenner giebt.

Ein Copist kann die Umrisse von dem Original kalkiren, er kann sogar die Wirkung, die Farbe und den Ausdruck des Kopfs, wenn er einiges Talent hat, ziemlich gut nachahmen; allein bei der Pinselführung, welche die Seele des Originals ist, wird immer nur die Hand des Meisters das Richtige treffen. Noch mehr: ein Maler, welcher sich selbst copirt, wie dies öfters geschieht, hat nicht mehr dieselbe Hingabe, dieselbe Freiheit des Pinselstrichs in seiner Copie, blos aus dem Grunde, weil er sich die Last aufgelegt hat zu copiren, und weil er nicht mehr nur nach seiner Eingebung arbeitet.

Indessen darf man nicht denken, dass es blos darauf ankomme, freie und dreiste Pinselstriche zu machen, um vortreffliche Werke zu liefern, sondern diese Pinselstriche müssen auch mit der grössten Richtigkeit angebracht sein, sowohl in Ansehung der Wahrheit des Tons, als der darzustellenden Form; sie müssen

nicht hart, nicht mager, nicht trocken, sondern harmonisch, weich, ausdrucksvoll und natürlich sein. Analog allen übrigen Mitteln, welche dem Menschen zu Gebote stehen, um seine Ideen Anderen mitzutheilen. Sie kommen dem talentvollen und geübten Künstler von selbst und lassen sich nicht lehren noch erlernen.

Ein Redner mag die zierlichsten Redensarten gebrauchen, die harmoniereichsten Worte ertönen lassen, man wird die Verschwendung seiner Worte tadeln, und nichts als Affectation darin erblicken, wenn er nicht durch die Wahrheit seiner Schlüsse und die Richtigkeit seiner Gedanken unsere Urtheilskraft für sich gewinnt. Man wird nichts als Worte gehört haben. So verhält es sich auch mit dem Maler, der seine Meisterschaft missbraucht; er blendet uns einen Augenblick, aber bald erblicken wir in seinem Werke weiter nichts als den Mechanismus der Hand; er spricht nicht zu unserer Einbildungskraft, er leistet unserem Geschmack kein Genüge, mit Recht geben wir dann furchtsam gemalten Werken den Vorzug vor den seinigen, weil wir in denselben ein lobenswürdiges Streben nach schwer zu erreichenden Zielen entdecken.

Arbeitet also lange Zeit; durch Studieren und Nachdenken lasst Urtheilskraft und Talent reif werden, ehe ihr euch für fähig haltet, durch Behandlung und Pinselführung zu glänzen; denn sie ist blos das Resultat des Könnens. Da sie das unterscheidende Merkmal eines vollendeten Malers in seiner Kunst ist, so wird sie niemals das Eigenthum der Anfänger noch gewöhnlicher Talente sein.

Wir beschliessen diesen Gegenstand mit noch einer beachtenswerthen Bemerkung. Ein kleines Staffeleigemälde, das nahebei gesehen werden soll, darf nicht eben so dick impastirt und behandelt sein als ein grosses Gemälde. Die Art und die grössere oder geringere Delicatesse der Arbeit muss der Grösse des Gegenstandes und der Entfernung angemessen sein, aus welcher es betrachtet werden soll. Man wird einsehen, wie unverständig es sein würde, ein Gemälde von funfzehn oder zwanzig Zoll eben so zu behandeln, wie ein anderes von funfzehn oder zwanzig Fuss. Das erste muss zart, das zweite breit behandelt werden, ohne dieses würde das eine einen rauhen und sehr unangenehmen Effect für das Auge machen, das demselben sehr nahe hommen

wird, und das andere würde viel von seiner Kraft und Wirkung verlieren, weil es aus einer gehörigen Entfernung beurtheilt werden muss. Man ist allgemein darin einverstanden, dass die Entfernung, aus welcher der Zuschauer ein Gemälde sehen und gut beurtheilen kann, zweimal so gross sein muss, als die Ausdehnung des Bildes. Nach dieser Regel können die Maler leicht den Grad der Ausführung oder Vollendung ihres Gemäldes berechnen um den Effect zu erreichen, den sie wünschen. Auch muss der Maler zuvor berechnen, wie hoch sein Gemälde aufgestellt werden soll, damit er seinen Augenpunkt passend und der Art wähle, dass alle Gegenstände so erscheinen, wie sie sein sollen und dass die Wirkung der Perspective darin angenehm und natürlich sei.

Die kurzsichtigen Zuschauer, die den Gesammteindruck eines Gemäldes in der angezeigten Entfernung nicht geniessen können, müssen es nicht mit blossen Augen betrachten; sie müssen Concav-Brillen brauchen und sich wie die übrigen in die vortheilhafteste Entfernung stellen, um das Ensemble und den Effect des Gemäldes gut zu beurtheilen. Auch der Maler selbst, wenn er kurzsichtig ist, muss den Totaleffect seines Gemäldes mit der Brille beurtheilen, durch welche er in die Ferne sehen kann. Sieht er aber weit und stark in die Ferne, so muss er vorsichtig sein, dass er nicht in zu kleine und zu trockne Details verfällt. Um diesen Fehler zu vermeiden, muss er alles das, was ihm zu stark angedeutet und zu stark detaillirt zu sein scheint, der allgemeinen Harmonie unterzuordnen suchen.

Recapitulation.

Die Retouche wendet man also an, wenn in einen mehr oder weniger transparenten und mehr oder weniger dunklen Ueberzug von Farben noch hineingemalt wird. Die Lasur, wenn mit durchsichtigen Farben der Ton der Färbung und Dunkelheit im Ganzen verändert werden soll.

Jede dieser Arbeiten darf nur vorgenommen werden, wenn die vorhergehende vollkommen trocken ist, was durch die Art der Consistenz eines Stückchens Farbe beim Abschaben mit dem

Nagel am leichtesten gesehen werden kann (S. 188); Ordnung und Reinlichkeit bei allen diesen Arbeiten sind wesentliche Bedingungen für die Dauerhaftigkeit derselben.

Es ist vielfältig darauf aufmerksam gemacht worden, dass die eigenthümliche Schönheit der Oelmalerei durch die in ihrer Natur liegenden mannigfaltigen Grade und Arten grösserer oder geringerer Durchsichtigkeit hervorgebracht wird. Dies kann in zwei ganz verschiedenen Weisen zur Erscheinung kommen, entweder wenn mit mehr oder weniger durchsichtigen Tönen, dicker oder dünner, immer aber wenigstens etwas dunkler über hellere Töne gemalt wird, oder mit deckenderen Farben dünn über eine um Weniges dunklere Unterlage. Im ersten Falle muss die Unterlage dann nicht nur etwas heller, sondern auch kälter, im zweiten warm sein. Beide Arten sind mehr oder weniger ausschliesslich von ausgezeichneten Künstlern in Anwendung gebracht worden, die erste, jedenfalls die sicherere, leichter fassliche und empfehlenswerthe, während die wundervolle Wirkung der zweiten so sehr auf das feine und richtige Maass ihrer Anwendung beruht, dass nur praktische Anleitung und aufmerksame eigene Beobachtung weiter führen können, als die bereits gemachten Angaben.

Dass das Lasiren über sehr helle Unterlagen, zumal in den Lichtern, nicht nur die brillanteste Farbenwirkung hervorzubringen im Stande ist, sondern auch der Dauerhaftigkeit wegen besonders bei Farben, die sich nicht gut mit anderen vermischen lassen, anzurathen sein dürfte, ist an verschiedenen Stellen früher ausführlich besprochen.

Der Haltbarkeit der Malerei wegen wird nochmals die Warnung wiederholt die Farben nicht zu quälen, d. h. nicht mit zu vielen Farben stets erneuerte Versuche, den richtigen Ton zu treffen, machen zu wollen, am wenigsten in die schon zäh werdende Farbe hinein. Ist die Farbe bereits zähe, so muss man sie trocknen lassen und in einer neuen Uebermalung sein Heil versuchen. Aus demselben Grunde, weil es nachdunkelt, wiederholen wir auch nochmals die Warnung vor dem Gebrauch zu vielen Oels, sei es Leinöl, Mohnöl oder Trockenöl. Wo nun, wie bei den Retouchen und den Lasuren, eine Verdünnung der Farbe durchaus wünschenswerth oder nothwendig ist, dürfte am sicher-

sten der Copaivabalsam zu empfehlen sein, der hauptsächlich Harztheile und nur weniges ätherisches Oel enthält. Zu den schwer trocknenden Farben würde ja immer doch noch ein weniges Trockenöl hinzuzufügen sein.

Nicht nur die Beobachtung, dass die Bilder früherer Jahrhunderte sich theils vollkommen gut oder mindestens unsäglich besser erhalten haben, als die der beiden letzten Jahrhunderte, verbunden mit der Erfahrung, dass unter jene jedenfalls oft Harze, unter letztere nur Oel genommen ist, sondern auch das Bedürfniss, mit den Farben nach Belieben dick und dünn malen zu können, wie man es eben wünscht und ohne die langen Zwischenräume des Trocknens abwarten zu müssen, haben eine grosse Menge von Versuchen mit allerlei Firnissen und Malbuttern, die unter die Farben gemischt werden können, hervorgerufen. Vor allen in welchen Bleiglätte oder Bleizucker ist, muss man sich wohl hüten, weil diese immer die Farben zerstören und sich durchfressen. Die Erfahrungen über eine ganze Anzahl dieser Malmittel sind noch nicht genug gesichtet, um ungescheut noch Anderes anrathen zu können, als dass die, an kleineren Erfahrungen gestärkte Beobachtungsgabe sich mit Vorsicht am besten selbst mit der Prüfung dieser Dinge beschäftigt, deren eine weiter entwickelte Kenntniss und Thätigkeit sich dann später bedienen kann. Die in den vorangehenden Lectionen mitgetheilten Erfahrungen über diesen Gegenstand können dabei als sichere Wegweiser angesehen werden.

Sechszehnte Lection.

Von den Kleidungen, den Draperien und der Art und Weise sie zu behandeln.

Schon in der vierzehnten Lection ist einiges über die zu wählenden Farben der Kleidungen, je nach dem verschiedenen Colorit derer, die gemalt werden, bemerkt worden. Im Allgemeinen kann man wohl sagen, dass die buntscheckigen und blumigen Stoffe von Seide, Wolle oder auch gedrucktem Kattun selten günstig für die Malerei sind; mindestens ist es schwer alle die zahlreichen Einzelheiten, welche sie enthalten, ohne Nachtheil für die allgemeine Wirkung, mithin also auch für den Kopf nachzuahmen, ausserdem auch schwer die Falten gehörig und doch naturgetreu zu modelliren. Diese Bündel von Blumen, Streifen und Flecken ziehen das Auge leicht zu sehr auf sich, im Gegensatz zu der schönen Einfachheit eines einfarbigen Stoffes. Selbstverständlich sind sie nicht nur erlaubt, sondern müssen gemacht werden, wenn sie den herrschenden Geschmack und Gebrauch einer Zeit charakterisiren, wie z. B. seiner Zeit etwa die Shawls und gestickten Mousselins u. dgl. m. Bei letzteren müssen die Stickereien weiss auf weissem Nesseltuch oder weisser Gaze sein, so dass sie sich blos durch die zwei verschiedenen Arten Weiss unterscheiden, dann hat dies nichts Hartes oder sonst Störendes. Die weissen Stickereien unterstützen sogar den Maler, um die Durchsichtigkeit eines leichten Stoffes desto bemerkbarer zu machen, sobald er nur nicht bei ihrer Ausführung zu sehr in das Einzelne geht, ein sehr gewöhnlicher Fehler der Anfänger und Dilettanten.

In den Mustern der Stickereien muss man nur dasjenige deutlich sehen lassen, was sehr bestimmt hervortritt, das meiste Licht empfängt, und sich an einigen Stellen auf der Höhe der grössten Falten befindet. Diese dürfen nicht mit einem zu dicken Auftrag der Farbe gemalt werden, wodurch der Stoff grob erscheinen würde. Ein dünner weisser Stoff kann durchaus nicht mit demselben Ton und demselben Weiss überall gemalt werden, und nur in den hellsten Parthieen kann der Lichtton ganz rein gebraucht werden, und wo der Stoff mehrfach übereinander liegt, also an den Schultern, auf den Säumen, der Hebung des Busens und den Höhen, welche die Falten unmittelbar unter dem Gürtel bilden. Natürlicherweise dürfen die Stickereien in den zurückweichenden Parthieen noch viel weniger weiss gemalt, sondern nur mit weisslichem Grau angedeutet werden, ohne sie sehr genau zu zeichnen, vielmehr in einer leichten und gelegentlich undeutlichen Weise, so wie wir sie in der Natur mit dem ersten Blick sehen, ehe wir sie für die Malerei aufmerksam betrachten.

Bei dieser Art von wohl überlegter Leichtigkeit können zugleich die Formen der Glieder oder Falten besser zur Erscheinung kommen, als wenn man sich ängstlich bemüht, kein Fleckchen auszulassen. Ebenso verhält es sich mit den Shawls. Alle diese Blätter, Bordüren und Blumen von tausend verschiedenen Farben muss man in einer leichten, unbestimmten und weichen Manier malen. Man muss die Natur dieser gestickten und bordirten Gewebe auf das Beste nachahmen ohne mit allzu grosser Genauigkeit die Details nachzumachen, sonst erhalten sie den Anschein von bemaltem weissen Blech, während in der Natur der sammetne Flaum, welcher den wollenen Stoffen eigen ist, die Farben und Muster sanft verbindet und weich in einander führt.

Was die Wahl der Farben für die verschiedenen Colorits betrifft, so sind die gebrochenen Farben, als fahles Gelb, Dunkelgelb, mattes Grün und unkenntlich braune Farben für die Jugend durchschnittlich nicht kleidsam; ebenso sind eine Menge grauer Farben, welche sich für das reifere oder hohe Alter schicken, meist unpassend für sie. Das Gris de lin (Flachsblüth-Farbe), welches in das Lila übergeht, ist wohl das einzige Grau, das sich für junge Leute

schickt, und auch dies nur für Blonde und Brünette, die eine frische und weisse Haut haben.

Eine dunkle Farbe auf einer helleren macht eine bessere Wirkung als umgekehrt, im Allgemeinen ist daher ein Shawl besser dunkler zu machen, als das Unterkleid, das damit bedeckt wird. Bei Männern macht die Farbe eines Ueberrockes oder irgend eines Kleides eine bessere Wirkung auf einer hellen Weste, als das Gegentheil. Allein alle diese kleinen Bemerkungen sind blos allgemein, und vielfach muss man es durchaus anders machen, theils, um sich nach der Gewohnheit einer Person zu richten, theils aus malerischen Gründen.

Vom Faltenwurf und von der Kunst den Gliedermann zu bekleiden.

Einen Gliedermann gut bekleiden heisst, einen Rock oder eine Bekleidung so auf demselben anordnen, dass er schöne Falten hat, und die Figur der Person, die man damit zu bekleiden gedenkt, gut und deutlich zur Erscheinung kommt. Diese Kunst die Gewandung gut anzuordnen, ist sehr schwer und erfordert viel Kenntniss, Geschmack und Geduld, ja man verwendet öfters ganze Tage auf diese Arbeit, ohne befriedigt zu werden. — Jedermann weiss, dass der Gliedermann eine grosse Puppe ist, entweder ganz von Holz, oder von Holz mit metallenen Charnieren bei allen Gelenken der Knochen, und wegen der Muskeln und des Fleisches künstlich ausgestopft und gepolstert, um alle Formen und Proportionen einer männlichen Figur, eines Frauenzimmers oder Kindes nachzuahmen.

Nichts beweist aber deutlicher, dass in vielen Fällen, die Kunst der Natur zu Hülfe kommen muss, als ein schönes Gewand. In der That, wenn der Maler alles das was ihm die Natur und der Zufall bietet, immer sogleich und genau nachahmen wollte, so würde er fast immer geschmacklose Sache machen, die alle Formen verderben. Das heisst die Gliedmaassen seiner Figuren würden unrichtig erscheinen, wenn sie auch ursprünglich noch so gut und richtig angelegt gewesen wären.

Es giebt sehr nachtheilige Falten, die, anstatt dem Zuschauer die unter ihnen verborgenen Formen der Figur deutlich und die

Stellung verständlich zu machen, diese Formen vielmehr so unterbrechen, dass ein solches Gewand mehr ein verworrener Haufe von Stoffen zu sein scheint, die der Zufall über eine Figur geworfen hat, um sie zu verbergen.

Das muss man sorgfältig vermeiden, im Gegentheil, wenn auch ohne Künstelei sich bemühen, die Falten und den Stoff so anzuordnen, dass die Form des Nackten darunter zu erkennen ist, oder mit anderen Worten, dass man durch diesen Stoff die Stellung und bis auf einen gewissen Punkt sogar die Form der Glieder ziemlich deutlich sehen kann.

Zufällig ist bisweilen das Gewand oder der Shawl, welchen die Person wirklich trägt, von selbst sehr gut in der Anordnung. Einen solchen glücklichen Zufall muss man ganz besonders sogleich benutzen und die Person bitten, still stehen zu bleiben, ohne sich zu bewegen, um uns Zeit zu lassen diese Parthie der Kleidung zu malen. Würde dies demnach zu viel Zeit in Anspruch nehmen, so muss man mit Bleistift und Wischer mit schwarzer und weisser Kreide wie es einem am passendsten ist, eine Zeichnung danach machen, um nach dieser Zeichnung die Anordnung der Falten vorzunehmen, indem man danach malt oder danach den Gliedermann drapirt.

Wenn von einem Portrait in ganzer Figur die Rede ist, so ist nicht daran zu denken, dass man in einer und derselben Sitzung die ganze Kleidung, zumal die einer Frau, malen könnte. In diesem Falle, vorausgesetzt dass der Zufall uns in der Natur und bei der betreffenden Person selbst eine glückliche Anordnung für den Faltenwurf darbietet, muss man sich beeilen, wenigstens eine leichte Skizze davon sich zu machen, um darnach den Gliedermann oder eine andere Person zu drapiren, welche zu dem Ende die Stelle des Modells ersetzen soll. — Hat man noch nicht Fertigkeit genug, eine so umfangreiche Arbeit im Ganzen zu unternehmen, so malt man eine Parthie, nachher eine andere. Zunächst die Taille, dann etwa die Aermel, ein andermal den Rock, den Shawl und endlich alles Uebrige. Man kann zwar seinen Gliedermann nicht jedes Mal genau in eben derselben Weise, genau wie die Natur mit dem Stoff drapiren, aber man wird sich doch immer, durch die Skizze geleitet, derselben genügend nähern

können, um nichts ganz falsch und ungereimt anzuordnen. Man darf nicht zu viel von den Falten einer Gewandung, die zu verschiedenen Zeiten gemacht wird, verlangen. Man könnte Jahre lang den Gliedermann drapiren, ohne die nämlichen zuerst erhaltenen Falten wiederzufinden, man muss sich also begnügen, wenn man ungefähr dieselben allgemeinen Massen der Hauptfalten, wie auch dieselbe Wirkung der Schatten und Lichter erhält.

Man kann überzeugt sein, dass die kleinen Details so gleichgültige Dinge, die so oder so sein können, sind, dass sie zur allgemeinen Wirkung wenig beitragen. Beim Faltenlegen und Anordnen der Gewänder muss man lernen den Zufall zu benutzen und was er Günstiges bietet zu ergreifen in Bezug auf diese kleinen Einzelheiten, auch wenn man ursprünglich anders gewollt hätte.

Alles dieses lernt man nicht in einem Tage; man muss Geschmack haben, Ausdauer, und zu gleicher Zeit zu wählen und eben so sich zu entschliessen wissen.

Gelingt es nicht mit den Fingern, einen Stoff und namentlich die kleineren feinen Falten auf den Gliedermann geschickt anzuordnen, so muss man ein kleines, vorn abgerundetes Stöckchen dazu brauchen, oder eine lange starke Stricknadel. Auf diese Art bringt man nicht die allgemeine Masse in Unordnung, auch nicht gewisse Details, die man beizubehalten wünscht, und kann dadurch doch die kleinen Falten auf das Leichteste verändern und anders gestalten.

Was bei der Bekleidung eines Gliedermannes das Wichtigste und Schwierigste bleibt, ist, demselben unter der Kleidung die Stellung, natürliche Haltung und Leichtigkeit der lebenden Natur zu geben. Eine Puppe, so gut sie auch gemacht ist, hat etwas Ungestaltetes, und man muss ein sehr gutes Verständniss dessen, was nothwendig zur Darstellung ist, haben, wenn man sich derselben mit Erfolg bedienen will, unerlässlich aber auch trotzdem ist, dass die Bewegung und Proportionen der Figur nach dem Modell vollkommen gut gezeichnet sind. Dies darf in keinem Fall vernachlässigt werden und man darf sich nicht etwa in dieser Beziehung auf den Gebrauch des Gliedermannes verlassen, sonst wird die Figur hölzern und hat weder Leben noch Anmuth. Der Gliedermann dient blos dazu um die Natur und Wirkung

der Stoffe mit Bequemlichkeit zu studiren und nachzuahmen. daher ist es nöthig, ihn so viel als möglich in die wirkliche Stellung des Modells zu versetzen, damit die Falten den Biegungen der Glieder folgen. Ist aber dieses Alles auch geschehen, so mache man doch niemals eine Aufzeichnung nach dem Gliedermanne und behalte sorgfältig diejenigen bei, die man nach dem Modell entworfen hat.

Wenn eine Person sich setzt z. B. oder irgend eine Bewegung macht, so folgt das Gewand ihren Bewegungen, und die dadurch entstehenden Falten sind natürlich. Sie können öfter nicht gut und eben glücklich genug erscheinen, um gleich gemalt zu werden, wie wir schon bemerkt haben; allein sie sind doch niemals mit der Bewegung und Stellung der Person so sehr in Disharmonie, dass daraus etwas Widersinniges und ein unmöglicher Faltenwurf entsteht. Anders verhält es sich mit den Falten des Gliedermannes. Dieser erhält seine ihm gegebene Stellung nach und nach durch Versuche, er hat keine freiwillige Bewegung, mithin haben die Falten nichts Natürliches; der Stoff ist, in Wahrheit gesagt, blos durch die Hände gelegt, dergestalt, dass wenn dem Künstler nicht seine Kenntniss zu Hülfe käme, er kaum etwas Erträglicheres für seinen Zweck finden würde.

Diese Bemerkungen werden die angehenden Künstler überzeugen, dass, wenn die Drapirung des Gliedermanns glücklich und natürlich ausfallen soll, nachdem man ihm die Stellung des Modells gegeben hat, es durchaus nothwendig ist, dass man bei dieser Arbeit durch eine Skizze oder kleine Zeichnung nach der Natur unterstützt wird, wobei man sich dann an das Aussehen erinnert, welches die ganze Erscheinung hatte als die lebende Natur sie hervorbrachte. Eine solche Studie nach der Natur dient auch zur Richtschnur, um zu wissen, wie genau die Formen darunter sich erkennen lassen; mithin wird man daraus ersehen, wie deutlich man die Bewegung der Hüften, der Schenkel, der Beine u. s. w. sehen lassen kann, und demgemäss muss man den Gliedermann drapiren.

Da man Personen von verschiedener Constitution zu malen hat (einige sehr dick und fett, andere mager und schwach), so ist denen, die sich einen Gliedermann kaufen, anzurathen, einen

solchen zu wählen, der eher etwas dünn ist und dessen Glieder nicht zu stark sind, und zwar aus folgenden Gründen. Einen dünnen und schlanken Gliedermann kann man auspolstern und mit Streifen von Zeug für die Bekleidung stärkerer Personen geschickt dicker machen. Auf diese Art kann solch ein Gliedermann für alle Figuren benutzt werden. Auch nehme man einen weiblichen Gliedermann etwa von fünf Fuss Höhe, und zwar einen weiblichen deshalb, weil die Kleider und verschiedenen Stoffe, womit sich Frauen bekleiden, viel schwerer zu malen sind, als die der Männer.

Eben diesen Gliedermann kann man auch mit einiger Umsicht zur Bekleidung der Männer gebrauchen, man braucht nur alle Formen und Glieder, die Brust ausgenommen, gehörig dicker zu machen, und nach einem gut gezeichneten Entwurf nach der Natur wird man über diese Auspolsterung eine Officierkleidung und jede andere, die viele Details hat, mit mehr Bequemlichkeit malen, als nach dem wirklichen Modell; dessenungeachtet aber soll und muss man alle diese Dinge eigentlich immer nach dem Modell selbst machen.

Wie Stoffe gut zu drapiren sind.

Soll ein Rock, ein Shawl eine grössere Gewandung gut aussehen, so ist die Hauptsache die, dass die Formen der Figur nicht ganz verhüllt werden, sondern dass man durch die Falten hindurch die Lage der Parthieen des Körpers, die sie bedecken, ohne Mühe verstehen kann. Nicht etwa die Formen in ihrem ganzen Zusammenhange, da der Stoff bei Vertiefungen die Form verlässt und nur über etwas Vorspringendes weniger und flachere Falten macht, über runde Parthieen aber mehr nur ausgebreitet ist. Die für das Modell angenommene Stellung mag sein, welche sie will, immer werden einige Glieder und Parthieen vor den anderen hervorspringen, und diese hervorspringenden Parthieen werden gegen den Stoff drücken, so dass da nicht tiefe Falten sein können. In diesen hervorspringenden Theilen muss man also die Form des Körpers durch den Stoff erkennen, da uns dies die Natur selbst wirklich zeigt, wenn wir nur ein wenig darauf Acht geben. Nur darf dies nicht über das Maass geschehen, denn dergleichen Draperieen würden einer nass gemachten Lein-

wand ähnlich sein, die alle Formen des Körpers annimmt, sich an denselben anlegt und gleichsam festklebt. In diesen Fehler verfallen leicht alle diejenigen, die aus der Idee oder wirklich mit nassen Stoffen drapiren. Für Bildhauer und gelegentlich für Historienmaler kann dies in gewissen Fällen gut sein, wenn es sich darum handelt, vorzugsweise die Körperformen hervortreten und sehen zu lassen. Man modellirt sich dann wohl selbst kleine Figuren in Thon und Gyps (Maquettes) von $^1/_3$, $^1/_4$ oder noch weniger Lebensgrösse. Die Anfertigung dieser Maquetten und deren Gebrauch erfordert schon einen gewissen Grad von Talent und Kenntniss, denn ob man sie gleich nur roh modellirt, so müssen sie doch proportionirt sein und besonders die rechte Stellung und Bewegung der Figur haben, wenn sie als Gliedermann dienen sollen. Uebrigens gelangt man wohl bald dahin, allein man muss Uebung und Verständniss der Form haben. Damit die Draperieen dieser kleinen Figuren eine gewisse Geschmeidigkeit und verhältnissmässige Schwere zu ihrem Umfang haben, so drapirt man sie mit nasser Leinwand, mehr oder weniger in Thon getaucht, um sie mehr oder weniger dick, dünn oder fein und nicht so steif erscheinen zu lassen, als Stückchen Stoff von gleicher Grösse sein würden, und damit sie genug Gewicht und Geschmeidigkeit haben, von selbst zu fallen, um Körper- und Gliedmassen dieser kleinen nur grob modellirten Figuren einzuhüllen.

Bei Gliedermännern von natürlicher Grösse müssen die verschiedenen Stoffe, womit man sie bekleidet, ganz dieselben sein, deren man sich in der Wirklichkeit bedient.

Man muss so viel als möglich (besonders bei Draperieen, deren Falten nicht perpendicular herabfallen) die parallelen Falten, die sich zu ähnlich sind und besonders, wenn sie zu nahe an einander liegen, vermeiden; indessen lässt sich dieses in der Bekleidung aufrecht stehender Personen nicht immer thun. Bei starken Stoffen, die kernig und fest sind, als dickes Tuch, Sammet und starke seidene Stoffe, muss man nicht zu viel Falten anbringen, sondern grosse und schöne Hauptfalten, die breite Massen ohne Nachtheil für die darunter befindlichen Formen geben. Wenn man einen weichen und dünnen Stoff drapirt, so

giebt es natürlich eine grössere Anzahl kleiner Falten; indessen muss man es so machen, dass einige derselben zusammengenommen grosse Hauptmassen bilden, die von den kleineren Falten bestimmt geschieden sind, theils um die Monotonie zu vermeiden, theils um Mannigfaltigkeit und doch Deutlichkeit in die Licht- und Schattenmassen zu bringen.

Kleine Falten sind überall da am häufigsten, wo das Zeug gepresst und zusammengedrückt ist, wie an dem Gürtel, den Aermeln etc.; allein im Gegensatz dieser kleinen Falten muss das Auge auf grossen, glatten oder wenigstens breiten und fast einfachen Parthieen ausruhen.

So viel als möglich hat man zu vermeiden, dass eine grosse und tiefe Falte die Form und das Glied des Körpers, das hervorspringend erscheinen soll, durchkreuze; denn man würde dadurch die klare Erscheinung und Deutlichkeit der Figur zerstören. Es ist dies durchaus nicht gut, obgleich die Natur selbst dieses Motiv uns oft zeigt. Die Gewandung muss zwar das Nackte bedecken, aber niemals verunstalten.

Was die grossen, grade herunterhängenden Falten betrifft, so vermeide man das allzu Symmetrische und unterscheide sie durch Weite, Form, Lage, Richtung und durch die Winkel, in denen sie zu einander stehen, ohne dem Stoff Gewalt anzuthun. Rath und Belehrung über schöne Anordnung der Gewänder wird man sich am besten durch das Studium der Werke der grossen Meister der Renaissance und der bedeutendsten Meister der jüngst vergangenen Zeit und Gegenwart verschaffen können. Kupferstiche und Photographieen sind jetzt überall leicht zu erreichende Hülfsmittel. Ebenso in den ausgezeichneten Portraits und Genrebildern alter und neuer Zeit für Anordnung der Kleidung, die noch unmittelbarer nach der Natur gemacht werden muss, als die eines Gewandes.

Um die allgemeine Wirkung eines Gemäldes, das aus einer grossen Anzahl von Figuren besteht, und die Vertheilung der Farben an den Gewändern zu beurtheilen und so ein harmonisches Ganze hervorzubringen, haben sich wohl einige Maler folgenden Mittels bedient. Sie verfertigen aus Holz oder Pappe einen inneren Raum, der mit dem, welcher in ihrem Gemälde angenommen ist, Aehnlichkeit hat, gleichviel, ob es ein

Porticus, ein Palast, eine Kirche oder sonst ein Interieur ist. In diesem kleinen Local werden die Fenster angebracht, wo auch in dem Gemälde dergleichen hinkommen sollten, so dass das Tageslicht auf keinen anderen Weg hineinfallen kann. Diese Art von Kasten, welcher die Grösse von einigen Fussen hat, ist so eingerichtet, dass man die Decke und selbst die Seitenwände wegnehmen und nach Belieben so viel kleine Figuren hineinstellen kann, als die Composition des Gemäldes erfordert. Die Maler bekleiden diese Maquetten mit Farben, die sie für passend halten, machen das Local wieder zu und lassen blos die Seite offen, wo das Tageslicht nicht einfällt. So untersuchen sie die allgemeine Wirkung des Ganzen, ingleichen die Schatten, die eine Figur auf die andere wirft und beurtheilen danach die gute oder schlechte Wirkung der verschiedenen Farben der Gewänder, der Wiederscheine, die sie zurückwerfen, und der Lichter, welche am brillantesten sind. Sie ändern dann sowohl in Bezug auf die Wahl der Farben, oder der allgemeinen Wirkung des Helldunkels etc. in der kleinen Wirklichkeit, indem sie den auf dem Tische stehenden Kasten von Neuem öffnen und im Inneren alle dazu nothwendigen Veränderungen vornehmen.

Ohne Ueberlegung und Talent dieses Innere mit allen darin befindlichen Maquetten zu copiren, würde gewiss ein sehr schlechtes Gemälde entstehen lassen, allein ein geschickter Künstler kann wohl Vortheil daraus ziehen.

Von der Art und Weise, verschiedene Arten der Zeuge und ihre matten oder brillanten Farben nachzuahmen.

Die matten Farben sind der Natur einfach nachzumischen. Man wird die Töne verhältnissmässig leicht entweder aus milden und dunkeln Farben mit einem Zusatz von Weiss oder einer anderen deckenden hellen Farbe mischen und durch Zusatz von Schwarz oder contrastirenden Farben, wenn nöthig, leicht noch unscheinbarer und milder stimmen können. Der Anfänger hat dabei keine anderen technischen Vorschriften und Anweisungen

nöthig, als solche überhaupt für die Malerei nothwendig sind. Dass dagegen ein schönes Himmelblau blos durch Ultramarin oder mit Kobaltblau erreicht werden kann, haben wir schon gesehen. Ebenso verhält es sich mit allen lebhaften Färbungen, wo Blau hineinkommt in dem Maasse, als sie hell und glänzend sind, namentlich bei seidenen Stoffen. Folglich kann ein schönes Violett, ein zartes Lila oder schönes Hellgrün blos mit diesen blauen Farben erreicht werden, indem man (ausser den erforderlichen übrigen Farben, als Krapplack für das Violett und Lila, und Gelb für das Grün) mehr oder weniger Weiss dazu mischt, um die Farbe hell zu machen, oder indem man alle lichten Stellen mit reinem oder nahezu reinem Weiss untermalt und nachher mit durchsichtigen Lasuren darüber geht, wie früher bereits gesagt worden. (Man sehe die fünfzehnte Lection über die Lasuren und Retouchen.) Für wollene und dunkelblaue Zeuge leistet das Berliner Blau vortreffliche Dienste, und ist es von vorzüglicher Güte sogar dem Ultramarin und Kobalt vorzuziehen um dunkles Grün hervorzubringen, indem man es mit dunklen oder hellen Ockerarten, je nach dem besonderen Fall, vermischt.

Beispiel einer Mischung, um dunkelblaues Tuch nachzuahmen.

Man mischt zu dem schönen Berlinerblau ein Drittel dunklen Lack von Nr. 12, setzt etwa den zwanzigsten Theil rothen Ocker hinzu und ungefähr eben so viel Weinrebenschwarz oder gebranntes Berlinerblau. So viel Lack, Ocker und auch deckendes Schwarz sind nothwendig, um die Schärfe des Berlinerblau zu mildern, sonst würde die Farbe mehr für blaues Glas oder Wachstuch als für wollene Stoffe geeignet sein. Durch den Ocker und das Schwarz wird die Farbe auch deckender, was, wenn man dick malen will, sehr wünschenswerth ist.

Aus diesem Ton mischt man durch Zusatz von Weiss, je nach dem Vorbilde der Natur, was die Helligkeit betrifft, das Licht und ebenso den Localton, zu dem man vielleicht noch etwas Schwarz zuzusetzen haben wird und dann den Halbton mit viel mehr Blauschwarz und natürlich dunkler als die vorhergehenden.

Mit diesen vier Tönen (die man in genügender Menge für das Verhältniss der Fläche, die man damit bedecken will, haben muss) kann man Alles anlegen, und wenn sie nicht ausreichend für die Farbe variirt erscheinen, macht man dann mit dem Pinsel die nothwendigen Zusätze von anderen Farben. In vielen Fällen wird der künstliche Ultramarin eine sehr geeignete Farbe sein um dunkles Blau damit in deckender Weise zu malen, natürlich auch dann noch mit den nothwendigen Zusätzen von Schwarz, Lack oder rothen Ockern, wie es die Farbe in der Natur erfordern wird.

Wenn man die Gewandung auf der trockenen Untermalung vollendet, so braucht man weniger Farbe und beginnt mit einem leichten Ueberzug der ersten reinen Mischung, ein wenig variirt je nach dem Localton, den die Natur uns zeigt, ohne Weiss über das Ganze, oder wenigstens über die Parthie, die man in einem Tage zu vollenden glaubt.

Man mischt dieselben Töne, wie für die Untermalung, nur dass man für die stärksten Dunkelheiten, wenn sie sehr kräftig sind, keinen Ocker, sondern nur Beinschwarz und gebrannten Lack nimmt, was mit sehr wenigem Berlinerblau ihm viel Tiefe und Kraft und zugleich einen gebrochenen wärmeren Ton, als die Untermalung hat, geben wird.

Bei der Untermalung mache man nicht die vielen kleinen Falten, denn es ist besser, für diese nur den Platz zu haben und die Leinwand gleichmässig zu decken; denn wenn die allgemeine Wirkung der Schatten und Lichter im Ganzen angegeben und Alles gut und an der richtigen Stelle gezeichnet ist, so ist es weit vortheilhafter, alle Details und Feinheiten der Falten erst bei der Beendigung zu malen.

Nimmt man dann das Gemälde wieder zur Hand, so berichtigt man Umriss und Falten mit weisser Kreide, und man kann die Arbeit vollenden, ohne dass man durch die falschen Falten der Untermalung gehindert wird. Man vergesse auch nicht, je nachdem man arbeitet, etwas Trockenöl unter die schwer trocknenden Töne zu mischen, aber nur unter diejenigen, die kein Weiss haben. Glaubt man, dass man an der Draperie werde lange arbeiten, so nehme man nur mit dem Pinsel sehr wenig Trockenöl,

sonst kann man dasselbe unter die dunklen Töne sogleich mit dem Spachtel mischen, wenn sie ohne Weiss sind.

Uebrigens bietet eine andere Art der Vorbereitung, um blaue oder blauschwarze Tuche zu malen, dem bereits geübteren Künstler Gelegenheit, eine besondere Feinheit des Tons hervorzubringen. Man untertuscht das, was blau gemalt werden soll, mit einem warmen braunen, sogar röthlich braunen, wenn auch nicht brillanten und nicht zu hellen Ton und sorgt nur dafür, dass die Gesammtwirkung, Modellirung und Zeichnung richtig sei. Wenn man dann auf diese trockene Untertuschung mit dem thatsächlich blauen und blauschwarzen Tönen auch ganz deckend, nur nicht übermässig dick, malt, so erhält der Ton einen ganz besonderen Reiz durch die contrastirende, warme Farbe der Untertuschung, da ja doch alle Oelfarbe immer einen gewissen Grad von Durchsichtigkeit hat und behält. Die blaue Farbe bekommt dadurch einen milden und warmen Ton, trotzdem sie ja eine kalte Farbe ist, so dass der eigenthümliche Reiz dieser Erscheinung der Farbe durch keine Mischung zu erreichen ist.

Die Schattenseite des Kleides ist immer leicht reflectirt und durch einen wärmeren Ton gebrochen, welcher in dieser grossen Schattenmasse blos durch die Wirkung der von Gegenständen der Umgebung ausgehenden schwachen Reflexen ein wenig verändert wird. Dieses findet nicht allein bei den ziemlich hellen Farben, sondern auch bei den blauen, schwarzen, dunkelgrünen und braunen Statt. Diese Reflexe befinden sich immer dem Licht gegenüber. Man muss auch alle Conturen in den Hintergrund sanft übergehen lassen, indem man die Grenzen des Stoffes nicht hart nach Farbe und Wirkung sich auf den Grund oder andere hinter dem Kleide befindliche Gegenstände absetzen lässt, sondern sie milde damit verbindet, so dass sich die dunkelsten Drucker immer in den Schlagschatten der Halskragen, der Aufschläge etc. befinden, sowie auch in den Schatten, welche den Arm von dem Körper trennen, genug an den Stellen, welche dem Auge des Malers und Beschauers an der Figur zunächst liegen.

Man setzt also bei der Vollendung dann zuerst mit den kräftigsten Schattenparthieen ein, hierauf lässt man die schwächeren folgen und endlich die Halbtöne. Hierauf folgt der Localton

des Tuchs überall da, wo es weder beschattet noch durch die Wirkung der Beleuchtung sehr hell ist. Ist dieses geschehen, so mische man die Hälfte dieses letzten Localtons mit einem Drittel, mehr oder weniger, von demjenigen, welcher das meiste Weiss hat, und damit malt man überall gleichmässig die hellsten Massen, indem man gleich darauf mit dem allerhellsten Ton dieselben von Neuem bearbeitet, um die vor allen übrigen hervortretenden Lichter anzugeben. Allein man muss sich in Acht nehmen sie zu hell zu machen, sonst erhält das Zeug solche Lichter wie Seide, oder wie geschorene oder geglättete Stoffe, was dem matten Ansehen des Tuchs widersprechen würde.

Demselben Wege folgt man um irgend eine andere Draperie, welche es sei, zu übermalen, das heisst, man fängt immer mit den stärksten Schatten an, nachdem man zuvor eine etwas durchsichtige Localfarbe ohne Vermischung mit Weiss überall aufgetragen hat.

In einem Falle bietet das Tuch dem Auge eine unendlich viel brillantere und lebhaftere Farbe dar, als wenn es von vorn beleuchtet wird, und dies ist, wenn der Stoff zwischen dem Licht und dem Beschauer sich befindet. In dieser Stellung ist der grösste Theil in einer allgemeinen grossen Dunkelheit, allein an den Rändern und Biegungen des Zeugs, wo das Tageslicht durch die Wolle des Tuchs scheint, sieht man sehr brillante Lichter von einer unendlich schöneren Farbe, als wenn man das Tuch dem Lichte gerade gegenüber sieht. In diesem Falle hat das Tuch fast das Ansehen des Sammets, der blos an den Rändern brillant und schillernd ist. Sehr selten malt man ein Portrait in dieser Beleuchtung, denn der Maler stellt sich fast immer zwischen Fenster und Modell, sonst würde das Modell fast ganz im Schatten sein. Dagegen kann diese Art der Beleuchtung aber in historischen Compositionen oder Genre-Bildern vielfältig angewandt werden, selbst in Portraitbildern mit einer grösseren Anzahl Figuren, um die Gesammtwirkung mannigfaltiger und pikanter zu machen.

Bemerkungen über das charakteristische Aussehen der Falten verschiedener Stoffe.

Die Nachahmung der verschiedenen Arten der Zeuge hängt mehr von der getreuen Nachbildung der Form der Falten ab die sie machen so wie von ihrem sammetartigen oder glatten Aussehen, als von irgend einer anderen Sache. Niemandem darf es einfallen, das Geringste von ihrem Gewebe, welches sogar unmöglich sein würde, nachahmen zu wollen. Wenn man also z. B. Tuch, Sammet, Atlas, Taffet oder ein Gewebe von Kattun u. dgl. annimmt, und alle diese Stoffe sind mit einerlei Farbe, z. B. Carmoisin, gleich gefärbt, so wird ein Maler mit nur einiger Geschicklichkeit den Betrachter wegen der Art des nachgeahmten Zeugs gar nicht in Ungewissheit lassen. Und dies nur weil ein jeder dieser Stoffe einen ganz eigenthümlichen Charakter an sich trägt, durch die Natur der Falten, die er bildet, und durch sein mattes oder glänzendes Aussehen, so dass wir ihn in einer ziemlich grossen Entfernung in der Natur selbst wiedererkennen, trotzdem wir gewiss viel zu weit von ihm entfernt sind, um sein Gewebe zu fühlen oder auch nur zu erkennen.

Die äussere Erscheinung, d. h. die Gestaltung der Falten, das mehr oder weniger matte, das mehr oder weniger glatte und brillante Aussehen also ist es, woran der Maler sich halten muss, um den Charakter irgend eines Stoffes, sowie jedes nur möglichen Körpers und jeder Substanz wahr erscheinen zu lassen. Ebenso charakterisirt man nur hierdurch sogar die verschiedenen Grade der Feinheit und Stärke, welche die Stoffe in der Natur haben, sie mögen von Wolle, Seide, Leinwand oder einer anderen Substanz sein. Alles dies kann man sogar ohne Hülfe der Farbe nachahmen, blos mit dem Zeichnenstift oder mit dem Grabstichel. Jedermann hat Gelegenheit, sich von der Wahrheit dieser Thatsache zu überzeugen, und man muss daher schlechterdings nach der Natur selbst die Eigenthümlichkeiten dieser verschiedenen Stoffe studiren, sowie den Charakter ihrer Falten, von denen einige weich und rund, andere eckig und scharf geschnitten, noch andere schlaff, biegsam und immer in grosser Menge beisammen

wie bei dem Mousselin und allem feinen Linnen überhaupt etc. erscheinen.

An allen diesen Nachahmungen hat jedoch das Colorit auch seinen wesentlichen Antheil. Der Atlas z. B., besonders der weisse, hat solche lebhafte und glänzende Farben, dass er so zu sagen zu einem Spiegel wird, in welchem alle Töne der umliegenden Gegenstände reflectiren. Alle seidenen Stoffe thun ein Gleiches, Sammet ausgenommen und einige matte Arten, als Gros de Tours etc. Dagegen ist zwischen Atlas und Taffet oder anderen leichten seidenen Zeugen dieser grosse Unterschied, dass die Falten von den letzteren dünner und in grösserer Menge beisammen sich finden, als bei den starken seidenen Zeugen und bei dem Atlas. Letzterer zumal macht grosse im Verlauf ziemlich runde Falten, welche, wenn sie nicht bald hier, bald da, einige Augen und kleine Brüche hätten, den Orgelpfeifen ähnlich erscheinen könnten, ein so metallisches Ansehen haben sie durch ihre Formen, Lichter und starken Reflexe.

Die Stoffe von Linnen, Hanf oder Kattun haben gar keinen Glanz, ausser wenn sie geglättet sind. Die rohe Seide ist ebenso beschaffen; aber es ist unnöthig uns hier mit allen diesen Besonderheiten zu beschäftigen, der Maler wird sie selbst unterscheiden; er darf doch niemals einen dieser Stoffe malen, ohne die Natur vor Augen zu haben.

Der Sammet, der Plüsch und das Pelzwerk haben einen besonderen Charakter, der darin besteht, dass sie nirgends mehr Brillanz und Licht haben, als in den Abrundungen der Falten an den Orten, wo die anderen Stoffe viel mehr Halbtöne haben würden und statt dass da, wo das Licht auf die stärksten und dem Auge des Beschauers nächsten Erhöhungen fällt, im Gegentheil diese Parthieen fast immer tief in der Farbe oder doch mässig dunkel sind, jedoch nicht so sehr als die Schatten überhaupt oder in den Vertiefungen der Falten. Vorn scheint das Licht gerade auf die unzählige Menge der kleinen Spitzen der Seide, welche den Flaum des Sammets bilden und ist durch sie verhindert diese Parthieen zu erleuchten, weil sie sich unter sich selbst beschatten, und da diese kleinen Spitzen von Seide einander so nahe sind, so entsteht eine einförmige tiefgefärbte

Oberfläche, welche gar kein Licht, oder doch nur sehr wenig zurückwirft. Allein wenn das Tageslicht auf diese Art von Flaum oder Haarbüschel von der Seite einfällt (wie dieses bei den runden Flächen und Grenzen der Falten, also in den Abrundungen der Form geschieht), so sehen wir sie mehr aufgerichtet und der Länge nach, das Licht haftet dann an den Längen aller dieser kleinen Spitzen, welche, indem sie durch die Bewegung der Falten ein wenig aus einander gebogen sind, uns die glänzenden Farben, deren die Seide fähig ist, zeigen.

Dieser auffallende Contrast des starken Lichts auf einer dunklen Masse, ohne hart abgeschnitten zu sein, bringt die reichsten und anmuthigsten Wirkungen hervor, um so mehr, da die brillanten und lebhaften Parthieen viel seltener und weniger ausgebreitet sind, als die dunklen, so dass die Augen dadurch gar nicht ermüdet und so zu sagen übersättigt werden, wie man dieses bei dem Anblick anderer Stoffe, die überall brillant sind, empfindet. Auch steht der Sammet zu allen Coloritten sehr gut.

Es ist schon bemerkt worden, dass das Tuch etwas dem Sammet Aehnliches an sich hat, obgleich in viel geringerem Maasse. An den zurückweichenden Rändern der Falten nimmt es bisweilen viel lebhafteres Licht auf als irgendwo sonst und dies daher kommt, weil das Tuch kein gleichförmig geschorener Stoff ist, wie die Sarsche von Wolle etc.

Es ist gewiss sehr im Interesse der Anfänger, sie auf diese Art von Wirkungen aufmerksam zu machen, zumal sie durch ihre sonstigen Studien nach dem Runden gewohnt sind, Lichter und Schatten so aufzutragen, wie sie dieselben auf jeder gleichförmigen Oberfläche sehen; allein eine solche kommt bei vielen Gegenständen, welche gemalt werden sollen, derartig nicht vor und es ist nöthig dies wohl zu beachten.

Von den leichten und durchsichtigen Stoffen.

Man muss auch die Gaze, den Mousselin, den Flor und überhaupt alle durchsichtigen Stoffe sorgfältig studiren. Sie lassen sich in so fern nur mit Mühe gut nachbilden, weil sie sich dem Auge mit einer gewissen Verwickelung von Falten darstellen, in-

dem eine Falte durch die andere durchscheint und man sie weder in einander ziehen, noch scharf von einander unterscheiden kann. Um sie gut darzustellen, muss man das Untere in einer weichen und breiten Weise leicht anlegen, ohne für den Augenblick auf die oberen Falten, welche darüber liegen, grosse Rücksicht zu nehmen. Hat man so angefangen, so ist man wegen der oberen Falten weniger in Verlegenheit; überhaupt aber muss man diese Art Stoffe nicht mit dickem Farbenauftrag malen, um ihnen das leichte und feine Ansehen zu geben, das sie haben müssen. Man hat bei ihnen zumeist mehr in Weiss, als in anderen Farben zu arbeiten. Hat man aber doch andere Farben zu brauchen, die aber hell oder nur mässig dunkel sind, so ist es vortheilhaft sich den Stoff wiederum nur so anzulegen, wie wenn er ganz weiss wäre, besonders wenn der darunter befindliche Grund ebenfalls von einem weissen oder hellen Stoff ist). Später, wenn diese Arbeit ganz trocken ist, legt man über das Ganze eine leichte Lasur von Blau, Rosa, Grün u. dgl., indem man dabei beobachtet, die Dunkelheit der Lasur überall da zu verdoppeln, ja sogar dreifach stärker zu malen, wo die Natur uns den Stoff zwei- und dreifach über einander gelegt zeigt.

Bei dieser Art und Weise bleibt man Herr seiner Arbeit; man vermehrt oder vermindert die Intensität der Lasurfarbe, ohne dass man dabei Gefahr läuft, die Falten und die unteren Formen zu verlieren und zu gleicher Zeit mildert man mit gebrochenen grauen Tönen einige Parthieen, die man für zu brillant hält oder man unterscheidet andere, indem man Weiss oder eine andere leichte und brillante Farbe darunter mischt, um ihnen mehr positives Licht zu geben.

Wenn man eine Gaze von schwarzer oder irgend einer anderen dunklen Farbe auf einen hellen Grund zu malen hat, so muss dieses sogleich mit der gewählten Farbe geschehen, es würde thöricht sein, zuvor erst mit Weiss zu untermalen. Es braucht nur auf einem trockenen Grunde lasirend gemalt zu werden, nur dass man zuvor die wichtigsten Falten mit weisser Kreide angedeutet hat, um sich darnach zu richten.

Man hat zwar von der weissen Kreide, die auf der Leinwand zurückbleibt, keine nachtheiligen Folgen zu befürchten, weil sie,

in Oel gebraucht, gar nicht deckt. Indessen thut man doch wohl, nur das Nöthigste damit zu zeichnen, und nicht zu viel zu thun, weil der weisse Staub sich leicht über das ganze übrige Gemälde verstreut.

Uebrigens müssen alle diese durchsichtigen Stoffe leicht und mit freiem Pinsel behandelt werden, ohne dass man sich zu sehr an die tausend kleinen zufälligen Details bindet, die, anstatt zum besseren Effect der Arbeit beizutragen, derselben schädlich sind. Damit ist keine Nachlässigkeit, sondern eine gute Art zu malen gemeint, die nur dasjenige wiedergiebt, was nicht ganz unwesentlich ist. Dazu gehört aber viel Geschmack und Gefühl, denn das Ganze soll dem Auge Genüge leisten aber frei und mit wenig Mühe gemacht erscheinen.

Man empfiehlt wohl im Allgemeinen, nicht zu viel Gewicht auf die Kleidung zu legen, sowie auch auf alle übrigen Nebenparthieen, und zwar mit Recht. Denn die zu ängstliche Ausarbeitung dieser Dinge lässt leicht den Kopf und die übrigen Fleischtheile nicht so vollendet erscheinen. Allein man muss diesen Rath so verstehen, wie er gemeint ist, das heisst, man muss nicht glauben, einer sorgfältigen Behandlung der Nebensachen entbunden zu sein, sondern man soll sich einfach bemühen, das Wesentliche und Charakteristische der Sache wiederzugeben, ohne sich mit ängstlicher Ausführlichkeit zu lange dabei aufzuhalten.

Vor allen Dingen suche man die Falten an dem Modell selbst gut zu ordnen, die parallelen Falten, welche dem Auge unangenehm sind, besonders aber diejenigen, welche die Form eines Gliedes unkenntlich machen und sich bis in das Fleisch zu vertiefen scheinen, zu vermeiden. Man entschuldige sich nicht damit, dass man es so gesehen habe, denn es hing ja von uns ab Besseres zu wählen. Die Natur ist eben nicht unbeweglich, sie stellt sich uns innerhalb weniger Augenblicke unter den verschiedensten Erscheinungen und Formen dar, so dass wir bei ihrem Anblick nicht ermüdet werden. Das Gemälde dagegen bleibt immer dasselbe, mithin muss der Geschmack bei allen dargestellten Gegenständen die Richtschnur abgeben. Aus eben dem Grunde muss man einige Verkürzungen vermeiden, die eine üble Wirkung machen, so schön gezeichnet und gemalt sie auch sein

mögen. Man kann sie richtig nachgeahmt haben, aber in der Natur löst sich die unangenehme Erscheinung leicht auf, nur eine kleine Bewegung des Kopfes nach rechts oder links verändert den Anblick davon, während man in einer Malerei genöthigt ist, eine verkrüppelt und unangenehm erscheinende Sache beständig immer so und nicht anders als dargestellt ist, zu betrachten.

Man muss sich daher nicht allein von allen den Dingen fern halten, die zweifelhaft oder unangenehm erscheinen könnten und zwar zunächst bei der Anordnung in der Natur, aber auch dann noch unbedeutende Details und den Wirrwar von Falten ohne Motiv und Charakter weglassen, der die Gesammtwirkung des Gewandes zu stören im Stande ist. Besonders ist dies erlaubt, wenn man nicht in natürlicher Grösse, sondern viel kleiner malt, da muss man sich nur an die Hauptmassen halten und das Gewand so malen dass, wenn man den Stoff ausbreiten würde, er wirklich die Ausdehnung und Weite darbieten könnte, die man sich dabei denkt. Aber allerdings muss mit Umsicht verfahren werden, damit nicht der Hang zur Einfachheit in Armseligkeit ausarte, denn man muss immer die Art und die Eigenschaft eines jeden Stoffes und der Kostümirung wieder erkennen.

Niemals sind ja die Schatten eines Stoffes eben so brillant und rein in der Farbe, als die Lichter desselben. Indessen giebt es Fälle, wo Stoffe, besonders seidene, ziemlich brillante Reflexe haben, und zwar, wenn eine helle Parthie ihr Licht auf eine andere, die nahe und im Schatten ist, zurückwirft; nur ist in diesem Falle der Ton dieses Reflexes immer weniger durch seine Helligkeit, sondern vielmehr nur durch die Farbe hervorgehoben. Z. B. also, wenn zwei grosse runde Falten von rother, rosafarbener, gelber, blauer, grüner oder irgend einer Farbe nahe an einander liegen, und eine dieser Falten ein lebhaftes Licht erhält dem Schatten der anderen Falte gegenüber, so verdoppelt der dadurch entstandene Reflex gewissermassen die Intensität der Farbe, so dass sie auf dieser Stelle viel tiefer erscheint, ohne durch den Schatten besonders merklich trüber zu werden. Wer darauf achten will, wird dieses in allen Fällen bestätigt finden. Eine goldene, in ihrem Charnier halb geöffnete Dose zeigt in der Farbe, welche die beiden Flächen gegenseitig auf einander zurück-

werfen, eine viel röthlichere Färbung, als das Metall im vollen Lichte hat. Die Goldfarbe wird durch den Wiederschein der beleuchteten Parthie auf die nicht beleuchtete Parthie doppelt colorirt. Dieser starke Wiederschein findet allemal da Statt, wo zwei Parthieen von derselben Farbe und demselben Stoff einander sehr nahe sind, besonders wenn diese Körper eben, glatt, polirt und von heller Farbe sind. Man merkt dies sogar in den Fleischparthieen, wo dann im Reflex ein stärker gefärbter Fleischton zu stehen scheint. Bei Weiss findet man eine fast ähnliche Wirkung: der Reflex nämlich erscheint nicht grauer oder brauner zu sein, sondern nimmt einen silberfarbigen Ton an, oder auch bisweilen ein leichtes helles Gelb, je nach der Eigenschaft des Stoffes und der Nähe der Parthieen, welche diese Reflexe verursachen. Aber mit Ausnahme der jetzt angeführten Fälle muss die Farbe der Schatten stets nicht nur dunkler sondern auch weniger lebhaft sein, als die Localfarbe des Gegenstandes. Es ist nicht leicht den Schattenton überzeugend wahr herzustellen, so dass er nicht als Fleck und grau erscheint und doch auch nicht unkörperlich, wie dies durch tiefere und ähnlich brillante Töne, als das Licht sie hat, geschehen würde. Ob es ihm gelungen das Richtige hierin getroffen zu haben, das kann der junge Künstler eben so wohl von den wirklichen Kunstverständigen hören, wie auch aus dem Munde der Unwissenden, die was ihnen erscheint als beabsichtigt annehmen und dann von Flecken sprechen werden, wo eben wohl Schatten gemeint waren.

Von flatternden und von der Luft bewegten Gewändern.

Fliegende Gewänder kann man nicht nach der Natur copiren. Man muss viele Beobachtungen angestellt und schon viel Erfahrung und Uebung haben, wenn man dergleichen zu unternehmen wagen will. Einige Künstler hängen sie an Drähten auf, allein dieses Verfahren selbst setzt, wenn es nicht ganz verunglückte Resultate liefern soll, sehr viel Beobachtung und Geschmack voraus. Mithin kann man jungen Künstlern und Anfängern nur anrathen, bei ihren Spaziergängen die biegsamen

Umrisse der Endigungen der Gewänder genau zu beobachten, wenn sie vom Winde bewegt werden, es sei nun, dass eine Person durch schnellen Gang und heftige Bewegung des Körpers diese Erscheinungen hervorbringt oder dass der Wind die alleinige Ursache davon ist. Uebrigens ist es nicht gebräuchlich, fliegende Gewänder in einem Portrait anzubringen. Nichts desto weniger ist doch bei einem Portrait in ganzer Figur gelegentlich ein Weniges davon und in sehr bescheidener Weise mit gutem Erfolg anzuwenden. Allein es muss dieses gut ausgeführt sein und muss auch überhaupt angenehm und natürlich erscheinen. So bewegt stellt man natürlich nur Gaze und Mousseline dar, sonst müsste man nicht einen blossen Zephyr, sondern einen Sturmwind voraussetzen und dann, abgesehen davon, dass es unpassend ist, eine Person kaltblütig und unbeweglich im Sturm darzustellen, müsste auch Alles in dem Gemälde mit dieser Wirkung übereinstimmen. Die Haare, sowie alle leichten Nebenwerke, müssten in Unordnung sein und wenn der Hintergrund eine Landschaft vorstellt, so müssten die Bäume und Wolken die Heftigkeit des Windes andeuten. Ein solcher Effect, so malerisch er auch sein kann, ist wohl nur für Portraits von Soldaten, Helden und Seeleuten geeignet, oder auch wohl noch für das Portrait eines gelehrten Geologen oder Naturforschers, der mit der Natur vertraut und gewohnt ist mit ihr zu verkehren, welche ihrer Erscheinungen sie ihm auch entgegen bringe.

Für historische und Genre-Bilder, in welchen alles erlaubt ist, ausser was der Wahrheit zuwider sein kann, lassen sich Studien für fliegende Gewänder vielleicht am besten in folgender Weise machen. Man legt einen Manequin in der Bewegung, welche die betreffende Figur haben soll, auf eine ziemlich horizontale Fläche und dann das nasse Gewand mit den Faltenzügen, wie man sie beabsichtigt, über den Manequin. Die Endigungen des Gewandes kann man auf der Fläche mit Geschick ordnen. Man hat hierbei zu beachten, dass eine solche fast liegende Figur anders gegen das Licht zu stellen ist, als die aufrecht stehende, um dieselbe Beleuchtung zu erlangen, meist mehr so, als ob man sie liegend mehr von oben (vom Kopf) her beleuchten wolle. Aber auch der Benutzung dieses Hülfsmittels muss das Studium der

Natur vorausgehen, welches allein uns in den Stand setzt, das durch dieses Hülfsmittel Dargebotene gut zu verwerthen.

Was die Behandlung der Gewandungen betrifft, so muss sie breit, fett aufgetragen und ohne zu kleine Details sein. Die Lichter müssen stark impastirt sein und die Schatten weniger dick in der Farbe. Man muss grosse Pinsel dazu gebrauchen, immer aber dem Umfang des Gegenstandes angemessen. Der Maler muss so zu sagen mit schwebender Hand die grossen und fliessenden Züge der Gewandung nachzuahmen suchen. Ausgenommen sind gewisse kleine Details von Stickereien und ähnliche Dinge, wie Spitzen u. dgl. m., welche natürlicher Weise auch sorgfältiger behandelt sein wollen.

Siebzehnte Lection.

Verfahren bei dem Retouchiren blos einzelner Stellen in einem Gemälde, das schon mehr Mal übermalt ist und in welchem man nur gewisse Fehler zu verbessern oder einige Töne abzuändern wünscht, ohne doch hierdurch Flecke zu verursachen.

Wenn ein Bild nach der zweiten Uebermalung vollkommen trocken ist, so wird man doch wenigstens den Wunsch haben, noch irgend eine Verbesserung vorzunehmen, bald um eine Parthie mehr abzutönen, eine andere kräftiger, eine dritte frischer oder wärmer, bald eine andere Stelle weniger hart, einen Ton transparenter zu machen, bald einen Drucker kräftiger herauszuheben durch Dunkelheit oder Licht, oder endlich ein zu schreiendes Licht zu mildern etc., bald für einzelne Parthieen, bald für die Harmonie des Ganzen grössere Vollendung zu erstreben. Nun ist es vortheilhaft, wenn man nur die fehlerhaften Parthieen überarbeiten kann, ohne das ganze Bild übermalen zu müssen oder auch nur die ganze Parthie, an welcher man doch nur etwas ändern will, obgleich für die Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit des Bildes dies stets das beste sein würde. Dies würde aber eine sehr beträchtliche Arbeit sein, bei der man überdies Gefahr läuft das, was gut ist, zu zerstören, indem man sich nicht allezeit versprechen kann, schon gelungene Parthieen noch einmal mit gleich gutem Erfolg zu übermalen. Wollte man nun diese Correcturen trocken vornehmen und ohne weitere Vorsicht nur einzelne Parthieen übermalen, wie man eben über eine Untermalung sonst übermalt, so würde man eben so viele Flecke machen, als man Parthieen zu retouchiren hat.

Trocken malen nennt man auf eine trockene Parthie Farbe auftragen ohne sie vorher mit Oel oder dgl. anzufeuchten. Wenn man nun trocken malt, so sind die Flecke weniger sichtbar, so lange die Farbe frisch ist, allein man kann schon über die Verbindung und Uebereinstimmung des Tons mit der Unterlage und der Umgebung nicht richtig urtheilen, weil diese viel weisslicher erscheinen, wenn sie trocken und eingeschlagen sind, so dass man sich auch in dieser Hinsicht leicht irren kann. Blos diejenigen Retouchen muss man trocken bearbeiten, die eine möglichst geringe Ausdehnung haben, eine freie und charakteristische Pinselführung erfordern, wie z. B. die brillanten Glanzlichter auf Metall, Glas, Stickereien und andere ähnliche Drucker, sie mögen dunkel oder hell sein. Zum Anwischen der Stelle kann man das gewöhnliche Mohnöl aber auch nicht gebrauchen. Theils ist es nicht farblos genug, theils trocknet es nicht schnell genug und würde überall, wenn keine anderen jedenfalls Schmutzflecke hinterlassen, durch den mit dem Oel festgetrockneten Staub.

Um diesen Nachtheil zu vermeiden, nehme man ein wenig gebleichtes Oel (das in der sechsten Lection angegebene) und bediene sich dessen, so wie in dieser Lection gesagt worden. Nur sehr wenig trägt man davon auf und blos auf die Parthie, die man wirklich retouchirt. Wollte man dies Oel vorher auf alle die Stellen, die man retouchiren will, bringen, und auf das getrocknete Oel zu malen, so würden diese Stellen um so eingeschlagener d. h. also um so mehr mehlig und weisslich erscheinen, indem das gebleichte Oel viel schneller trocknet, als das andere, was übrigens sonst eine sehr willkommene Eigenschaft ist, um diese Art von Correcturen zu machen.

Statt des gebleichten Mohnöls kann man auch den Lucanus Retouchirfirniss gebrauchen, der zu diesem Oel nur noch einen kleinen Zusatz von Dammar hat oder den Copaivabalsam, der nur aus Harzen und ätherischen Oeltheilen besteht. Welches Mittel man aber auch gebraucht, das muss man sich zum Gesetz machen, nie mehr davon zu gebrauchen, als eben nothwendig ist, die Stelle nur nicht ganz trocken zu lassen. Je mehr genommen wird, um so leichter werden Flecke entstehen.

Vermittelst dieser verschiedenen Retouchen und Lasuren

kann man das Gemälde ganz vollenden, allein da alle dünnen und durchsichtigen Farben, welche gebraucht werden, schwer trocknen, so muss man sein Gemälde nachher der Luft und dem Tageslicht, sogar der Sonne, wenn sie nicht zu brennend ist, aussetzen, es aber allezeit gegen Staub und andere widrigen Zufälle gut bewahren.

Achtzehnte Lection.

Allgemeine Bemerkungen über die Landschaftsmalerei. Die Studien eines Landschaftsmalers. Für Anfänger einige Rathschläge die Malerei eines Landschaftsgemäldes betreffend. Ueber die Charakteristik in der Landschaft nach dem Klima und der Eigenthümlichkeit eines Landes.

Von allen Abtheilungen der Malerei hat die Landschaftsmalerei in diesem Jahrhundert die grössten Veränderungen erfahren. Sie, die jüngste Tochter des Hauses, die erst seit ihrer vollständigen Trennung von der Figurenmalerei und mit der ausschliesslichen Anwendung der Oelmalerei zu einer eigenen und selbständigen Ausbildung gelangen konnte, hat eine so ungewöhnlich grosse und ausserordentliche Entfaltung und Entwickelung erlangt, sowohl was den Inhalt als auch was die Mittel der Darstellung betrifft, wie keine ihrer älteren Schwestern in derselben Zeit.

In diesen übrigen Abtheilungen sind eigentlich die Elemente der Kunstwerke dieselben geblieben, wie sie selbst schon bei den Meistern der Renaissance waren. In die Landschaftsmalerei aber sind durch die ausserordentliche Ausbildung der Erscheinungen, welche das Licht und die Luft hervorbringen, gewissermassen neue Elemente hinzugekommen oder sie erscheinen wenigstens als solche. Die alten grossen Meister wie Claude Lorrain, Poussin, Ruisdael, Hobbema, Berghem, van der Neer, u. a. m. haben bei ihren Landschaften wesentlich entweder die Schönheit der

Natur oder des vollendet harmonischen Bildes als Endziele ihres Strebens vor Augen gehabt. Jetzt aber sind in die Landschaft durch jene Ausbildung der Einwirkungen des Lichtes und der Luft in so fern wenigstens neue Elemente hinzugekommen, als die Feinheit des Tons nun nicht allein dazu dient, das schöne und harmonische Bild herzustellen, sondern sie ist auch das Ausdrucksmittel für die menschlichen Empfindungen und Stimmungen geworden. Die Nachahmung der Natur aber hat dadurch auf der anderen Seite eine so vollständig naturgetreue und reale werden können, oftmals sogar wie wenn sie nicht mehr eine Kunst sein sollte, sondern mit der Natur einen Wettstreit beginnen wollte. So geht denn jetzt das Gebiet der Landschaft von der Portraitdarstellung einer Gegend mit fast wissenschaftlich genauer Nachahmung der einzelnen Gegenstände derselben an bis zur Wiederspiegelung der subjectivsten Stimmung eines Künstlers, dem ausser der hierfür nothwendigen Zusammenstellung seiner Töne alles Uebrige Nebensache ist. Von der festen und sicheren Darstellung der schönen Form und Linie in der Landschaft bis zu der zwar naturgetreuen aber doch ganz äusserlichen Nachahmung des flüchtigen Effectes, — und die ganze lange Reihe der Darstellungen, die zwischen diesen Endpunkten liegt, ist ganz und vollkommen ihr Eigenthum geworden.

Einerseits hat wohl die vollständige Ausbildung der Oelmalerei, wie bereits bemerkt worden ist, zu dieser Entfaltung wesentlich beigetragen, indem durch diese dem Künstler ein Material geboten wurde, durch welches er die feinsten Unterschiede des Tons herstellen konnte, da die trockene Farbe genau eben so aussieht als die nasse, was bekanntlich bei allen übrigen Arten der Malerei nicht der Fall ist. Andererseits ist auch die allgemeine, geistige Strömung unserer Zeit durch den Aufschwung, welchen die Naturwissenschaften genommen haben, dieser Entfaltung überaus günstig gewesen. Das tiefere Eindringen in die Natur und die genauere Kenntniss derselben, die heut zu Tage so weit verbreitet sind, haben auch der Darstellung derselben ein erhöhtes Interesse und grösseres Verständniss gebracht und das „wo du es packst, da ist's interessant“ gilt jetzt nicht mehr allein für das Menschenleben, sondern, eben so lebendig em-

pfunden für die Natur ausserhalb des Menschen. Diese genauere Kenntniss der Natur macht in unserer Zeit eine Landschaftsmalerei unmöglich, in der Bäume oder andere Theile durch irgend eine angelernte Art und Weise nur als etwas Allgemeines, Generelles, ohne Individualität dargestellt wären. Heut ist uns Bedürfniss, da wir das Alles mehr oder weniger genau kennen, den ganz individuellen Charakter aller in der Landschaft vorkommender Gegenstände, zumal der Bäume, Sträucher und Kräuter, sie seien auch noch so leicht und flüchtig angegeben, doch in der Malerei ihrer Eigenthümlichkeit nach wieder zu erkennen; eben so des Erdreichs, der Felsen, und aller übrigen in der Landschaft vorkommenden Gegenstände und dies Alles umgeben von derselben Luft und unter denselben Witterungsverhältnissen klar und deutlich dargestellt. Dann kann der Einzelne nach seiner persönlichen Eigenthümlichkeit es zur Erscheinung bringen, wie er es vermag und will. Der Eine die Schönheit durch strenge und feste Form, der Andere durch charakteristisches Leben derselben, durch den mannigfaltigsten Zauber der Beleuchtung, selbst durch den flüchtigen Reiz des vorübereilenden Effectes, — wie er es am lebendigsten empfindet und am liebsten geben möchte, sei es mit sorgfältigster Ausführung des Einzelnen oder nur des oberflächlichen aber doch naturähnlichen Scheins.

Während nun in der Portrait-, Historien- und Genremalerei die Darstellung der Menschen und der Gegenstände, die sonst noch etwa in den Gemälden vorkommen, die Hauptsache ist, — der immer anders erscheinende Reiz der Beleuchtung und was damit zusammenhängt, gewissermaassen nur eine Zuthat hierzu ist, erlangt bei der Landschaftsmalerei diese Zuthat dieselbe Wichtigkeit und Bedeutung als die sonst dargestellten Gegenstände selbst. Ja in den meisten Fällen wird in der Landschaft gerade dies die tonangebende Hauptsache werden. Da die Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit dieser Erscheinungen so übergross ist, liegt auf der Hand, dass sich dafür auch schwerlich allgemeine Regeln und Anweisungen geben lassen, wie und mit welchen Tönen dies und jenes gemalt werden müsse. Dem jungen Anfänger soll aber doch der Weg gezeigt werden, wie und mit welcher Art von Studien er zu dem gewünschten Ziele, eine

gute Landschaft zu malen, gelangen kann, wenn er Talent und Eifer genug hat, immer weiter nach dem Vollkommensten zu streben.

Die Studien des Landschaftsmalers.

Zunächst muss sich der angehende Landschaftsmaler eine genaue Kenntniss von der Form der Gegenstände, welche immer in der Landschaft vorkommen, verschaffen, — durch aufmerksames Zeichnen derselben nach der Natur; im Einzelnen und im Ganzen, — durch Umrisse und mit Schattirung — d. h. durch die Linie und durch Modellirung.

In erster Linie die verschiedenen Baumarten. Man zeichnet sich den Stamm mit den Aesten und Zweigen, gewissermassen das Gerippe des Baumes. Man wird sogleich bemerken, in welch verschiedener Art und Weise dieses Geäste bei den verschiedenen Baumgattungen ansetzt, in wie verschiedenartigen Winkeln es aus dem Stamm und den Aesten hervorgewachsen ist und dann sich weiter dreht und windet, ausbreitet oder ruthenartig verläuft. In diesen Eigenthümlichkeiten zeigt sich uns der Charakter eines Baumes bereits deutlich in einer Entfernung, wo wir noch nicht das Geringste von der Form seiner Blätter erkennen können, ja überhaupt ohne diese.

Eben so eigenthümlich verschieden wie das Geäste ist es auch die Hauptform der Blättermaassen, der ganze Contur, die Silhouette des belaubten Baumes. Dieses hat seinen Grund wesentlich in der Art und Weise, wie die Blätter an den Zweigen ansetzen, buschartig rings um den Zweig herumgehend, wie etwa bei der Eiche und dadurch gerade an den Endigungen besonders voll heraustretend; oder flach sich gegenüber an den Seiten ansetzend, wie bei der Buche und dann in feinen und schlanken Endigungen auslaufend; oder wie beim Ahorn flach und im Kreuz sich gegenüberstehend, u. s. w. — Es wird dem jungen Künstler von grossem Nutzen sein, wenn er sich eine kleine Parthie des Baumes, den er studiren will, aus solcher Nähe zeichnet, dass er auch die einzelnen Blätter und mit ihnen ihre Art und Weise, wie sie ansetzen, zeichnen und sich ein-

prägen kann. Den ganzen Baum natürlich muss er aus einer solchen Entfernung zeichnen, wo er diese Details gar nicht oder doch kaum sehen kann und die er dann auch nicht nachahmen soll. Durch jenes vorangegangene Studium der Einzelheiten aber werden ihm die charakteristischen Formen der verschiedenen Bäume, wie sie sich in den Blätter-Parthieen zeigen, besonders verständlich werden, er wird sie leichter sehen und besser verstehen und zeichnen können. Auch wird er, eher dadurch eine Art und Weise finden, durch die er auch ohne in die Details einzugehen, doch die charakteristische Art der Form und des Ansatzes der Blätter wird ausdrücken können.

Einer solchen Art und Weise bedarf es in der Landschaft allerdings, da der Maassstab der Nachbildung ein so überaus kleiner ist. Nur darf diese Art und Weise keine willkürliche sein, sondern muss wie unwillkürlich aus der genauen Nachahmung der Natur hervorgehen. Es giebt Sammlungen von ausgezeichneten Vorlegeblättern für das Landschaftszeichnen, wie die von Ferochio, Calame u. a. m., in denen der Anfänger eine Vorstellung und Anschauung von dem was hier gesagt ist, sich verschaffen kann. Ja es wird überhaupt die passendste Vorbereitung für das Zeichnen nach der Natur sein, wenn er vorher nach diesen Vorlegeblättern zeichnet. Das wesentliche Studium aber ist und bleibt das nach der Natur.

Wenn solch eine Studie eines Baumes nach der Natur gezeichnet wird, so möge man sich immer die nächste Umgebung und den nächstanliegenden Hintergrund in leichten Conturen mit angeben, um sich zugleich den Maassstab und das Verhältniss mit einzuprägen, das etwa weiter zurückstehende Bäume, danebenliegende Felsen oder was es für Gegenstände seien zu einander haben. Wie die Bäume, so müssen auch alle übrigen Theile der Landschaft mit derselben grossen Aufmerksamkeit studiert werden, Felsblöcke, Felsparthieen, ganze Bergzüge, wie sie näher oder ferner liegen, ja ganze Gebirgszüge, welche als wirkliche Ferne sich nur wie eine blaue Silhouette darstellen. Bei diesen Studien muss der junge Künstler das Verständniss des Terrains erlernen, des Zusammenhangs der verschiedenen Flächen desselben und wie sich dies durch die Linie und wie

durch Abtönungen oder Schatten, sowohl direct im Sonnenlicht, wie auch in dem milderen des bedeckten Himmels darstellt. Was ferner nur irgend in einem Vordergrund vorkommen kann, Stege, Brücken, Baulichkeiten aller Art, genug Alles was in der Landschaft gesehen werden kann, muss nach der Natur studiert werden, wenn auch nicht im Allgemeinen und vorher Alles, doch jedenfalls, wenn etwas der Art in irgend einem Bilde ausgeführt werden soll.

Wichtig ist auch, dass der junge Künstler die Gesetze der Perspective kennen lernt und sie sich zu eigen macht. Nur in wenigen und besonderen Fällen wird es nothwendig sein, perspectivische Constructionen zu machen. Immer aber wird die Perspective gebraucht, um Alles richtig sehen zu lernen.

Von der vorher angegebenen genauen Art des Studiums sind selbst die Gebilde der Luft, die Wolken nicht ausgenommen, so weit dies möglich ist, jedenfalls werden diese wohl noch besser gleich mit der Farbe gemacht. Sie verändern sich ja fortwährend, sie sind beweglich und halten nicht still um sich genau abzeichnen oder malen zu lassen. Um so aufmerksamer muss man dies Alles durch Sehen studieren, sich einprägen und unmittelbar danach den Versuch machen, es aus dem Gedächtniss darzustellen. Dies Studium ist auch um desswillen sehr wichtig, dass man ein Verständniss dafür erlangt, welche Formen der Wolken bei diesen, welche bei jenen Witterungsverhältnissen diesen und jenen klimatischen und Boden-Einflüssen sich immer wieder der Hauptform nach darstellen und charakteristisch dafür sind. Wie unendlich mannigfaltig, wie fast niemals sich wiederholend die Erscheinungen des Himmels auch sind, abhängig sind sie doch von jenen Bedingungen und willkürlich lassen sich nicht die Wolkenerscheinungen eines heissen Sommertages und kühlerer Herbsttage, wenn da auch Gewitter und Regenschauer drohen sollten, verbinden. Schon das Blau des Himmels ist dann immer ein verschiedenes und dies führt uns darauf, dass alle die besprochenen Studien auch noch nach der Natur mit der Farbe gemacht werden müssen.

Jedermann weiss, dass dieselben Dinge in den verschiedenen Beleuchtungen auch ganz anders erscheinen. Nicht nur der Lo-

kalton erscheint anders in der Morgen-, anders in der Mittags- oder Abendsonne, auch die Halbtöne und Schatten stehen in anderen Farben und Dunkelheitsverhältnissen zu einander, — anders in jeder Art der Beleuchtung. Durch was anderes vermöchte ein junger Künstler das zu erkennen, als wenn er versuchte es nachzuahmen. Die Töne trennen und zerlegen muss sich nur der, der sie nachbilden will, an und für sich ist die Farbe ein zusammengehöriges, harmonisches Ganze.

Schon beim Zeichnen nach der Natur wird es dem Anfänger Mühe gemacht haben, grössere Massen im Zusammenhang zu zeichnen, weil die fortrückende Sonne alle Beleuchtung verändert, 6 Uhr Morgens und 6 Uhr Abends ist sie ja geradezu die umgekehrte. Beim Malen ist diese Veränderlichkeit der Beleuchtung noch störender, weil nicht nur die Licht- und Schattenmassen sich verändern, sondern auch die Farbe, wenigstens im wirklichen Sonnenlicht. — Dies ist ja ein thatsächlicher, nicht abzuleugnender Uebelstand und ihm zu begegnen könnte nur etwa Folgendes dienen. Gleich beim Beginn der Arbeit giebt man sich, wenn auch ganz leicht, sämmtliche Schattenmassen an, wie man sie da sieht und hält diese Angabe fest, obgleich sie sich in der Natur mit der Zeit und eigentlich fortwährend anders gestaltet. Ausserdem kann man auch nur kürzere Zeit, etwa 2 Stunden, immer an derselben Studie arbeiten. In dieser Zeit sind die Veränderungen in den meisten Fällen nicht so auffällig, dass man nicht mit Leichtigkeit die erste Angabe festhalten könnte. Man kann dann auch noch verschiedene Studien an einem Tage beginnen und setzt immer je dieselben an folgenden Tagen in je denselben Stunden fort, wenn das Wetter dieselbe oder ganz ähnliche Beleuchtungen gebracht hat. Mit der Zeit bekommt man die Uebung für das Eine, wie für das Andere d. h. man kann leichter im Gedächtniss behalten, was man zuerst gesehen, und hat gelernt die Studien in kürzerer Zeit zu machen.

Was Jemand also aber auch darstellen will, studieren muss er es nach der Natur und diese so getreu wie möglich in seinen Bildern nachahmen. Um so genauer muss er sie vielfach studiert haben, wenn er in diesem oder jenem Punkt von einer einzelnen Studie abweichen muss, weil die Natur, welche er gerade haben kann, nicht

vollkommen genug der ähnlich ist, die er eigentlich hat darstellen wollen.

Einige Rathschläge, die Malerei in einem Landschaftsgemälde betreffend.

Die Farben, deren sich der Landschaftsmaler überwiegend mehr als der andern Farben bedienen muss, ist das Blau und das Grün, ersteres für den Himmel letzteres für die Vegetation. Die Färbung und Tönung des Himmels ist ja wirklich maassgebend für die Haltung, Stimmung und Färbung der ganzen Landschaft, und es muss daher ein grosses Gewicht darauf gelegt werden, diesen Theil, so vollkommen wie möglich darzustellen. Ein Himmel soll hell und leuchtend sein und doch auch farbig, dabei aber auch milde. — Für Herstellung des Lichtes darin sind alle lichte Farben da, die überhaupt gebraucht werden können, Weiss, Jaune brillant, das gereinigte Neapelgelb, lichter Ocker, ein wenig Zinnober, in besonderen Fällen ein wenig Cadmium. Für das Blau haben wir den Kobalt (anstatt des ächten Ultramarin). Niemals darf zum Himmel Berliner oder dem ähnliches Blau genommen werden, der schwere und scharfe Ton desselben ist unerträglich und immer hervorstechend, selbst wenn die Farbe durch Brechung ganz milde geworden zu sein scheint.

Ganz abgesehen von der Mannigfaltigkeit in der das Blau des Himmels erscheint, wesshalb schon immer noch andere Farben zu der Mischung des Kobalt und Weiss hinzugenommen werden müssen, so würde diese Mischung auch an und für sich zu scharf erscheinen und desshalb sehr eines Zusatzes und einer Milderung bedürfen. Je nach dem Ton des Blau kann man dazu sehr gut ein wenig Persisch Roth oder wenn das Blau wärmer erscheinen soll, ein wenig Dunkel Ocker hinzunehmen. Zusätze von lichtem und rothem Ocker zu diesem Zweck werden zugleich noch intensiver färben, die helleren und brillanteren Farben aber nur die Farbe ändern, nicht die Schärfe des Tons mildern. Je stärker die Helligkeit um so milder werden natürlicher Weise auch die brillanten Farben durch den starken Zusatz von Weiss erscheinen.

Auch für die grauen Töne des Himmels, in den Wolken, darf man nicht schwere Farben nehmen. Am besten desshalb

Korkschwarz oder auch Elfenbeinschwarz, zu deren Mischung mit Weiss man dann von den anderen Farben hinzunimmt, was nothwendig ist. Je leichter der Ton sein soll, um so richtiger wird es sein, auch leichtere Farben dazu zu nehmen, je schwerer und compacter um so körperlichere und festere Farben. Für die leuchtenden Lichter heller Wolken müssen die Töne äusserst rein und klar gemischt und aufgesetzt werden. Das lichte Grau ganz leichter Wölkchen ist oft am besten aus Kobalt zu mischen, das dann mit wärmeren und kälteren rothen Farben und etwas Gelb in dem gewünschten Ton des Grau gebrochen werden muss.

Um nun einen Himmel zu malen, mischt man sich je nach der Ausdehnung der Färbung, — vom Ton des Horizontes, der immer so viel heller und meist, zumal Abends und Morgens so viel gefärbter ist, bis zum obersten dunkelsten Blau, dies wird bekanntlich nach oben immer tiefer, vier oder mehr auf einander folgende Töne. Von diesen stellt der erste den hellsten, der letzte den dunkelsten Ton dar, die dazwischenliegenden dann als die stufenweise sich folgenden Uebergangstöne von dem einen zum andern. Bei den Uebergangstönen tritt zu gleicher Zeit auch meist ein gewisser Wechsel der Farbe hinzu, sie werden aber je weiter nach oben nicht nur dunkler, sondern auch blauer. — Mit einem genügend grossen (besser zu grossen als zu kleinen) elastischen Borstpinsel trägt man dann diese Töne mit dreisten und kurzen Strichen, wie wenn man kurze Schraffirungen von oben nach unten gehend machen wollte, in ziemlich horizontalen Streifen auf die Leinwand auf. Man muss natürlich beachten, wie weit jeder Ton nach seiner Helligkeit und Farbe gehen soll, und vom nächsten Ton, wenn man sich ihm nähert immer zuerst ein wenig, dann mehr und mehr zum vorigen Ton zusetzen und die Farben so ineinandermalen, dass man durch eine ganz unmerkliche in einander gehende Reihenfolge von Tönen den Anschein einer gleichen Fläche hervorbringt. Mit ganz leichter Führung des Borstenpinsels legt man dann durch horizontale Striche die hervorstechendsten Pinselstriche nieder und übergeht Alles zuletzt ganz leicht mit dem Vertreiber. Schon vorher natürlich wird man bemerkt haben, dass wo der warme Ton des Himmels mit dem kälteren blauen Ton zusammengemalt ist, die Farbe gewöhnlich etwas

schwerer und auch dunkler erscheint, als auf der einen und der andern Seite davon. Man muss also diese beiden Töne von Haus aus in ganz gleichem Ton der Helligkeit mischen und dann doch wohl an dieser Stelle immer noch etwas Weiss hinzunehmen und oft noch auch von der warmen oder kalten Farbe, weil durch das Weiss allein leicht die Stelle zwar heller, aber auch auffällig farbloser werden könnte.

Sind bedeutendere Wolkenmassen auf dem Himmel, so kann man den Raum für dieselben, aber nur ungefähr aussparen. Sind die Wolken sehr licht, so thut man gut, nur sehr wenig über ihren Contur hineinzugehen mit der Farbe des Himmels, weil sonst die lichten Töne der Wolke sich mit zu viel Blau vermischen. Es wird sehr gerathen für den Anfänger sein, sich auch die Haupttöne der Wolken zu mischen und damit erst leicht der ganzen Masse den allgemeinen Ton zu geben, dann aber frei und immer pastoser hineinzumalen.

Die Töne der Ferne sind denen des Himmels fast immer sehr nahe liegend, wenngleich meist ein wenig fester im Ton, d. h. es wird also zu den Tönen des Himmels ein weniges Roth, mehr oder weniger warm, hinzugesetzt werden müssen oder dem ähnliches. Etwaige Lichtflächen, welche in der Ferne zu bemerken sind, werden immer dem Ton des Horizontes sehr nahe stehen.

Die andere Farbe, um die es sich vorzugsweise in der Landschaftsmalerei handelt, ist das Grün, sowohl das der Bäume und Sträucher, wie auch der Gründe und Flächen. Durchschnittlich wird das Berlinerblau mit den Ockern oder dem Neapelgelb die genügend grünen Töne geben, wobei zum Neapelgelb sehr wenig Blau zu nehmen ist, wenn es kein ganz kalter Ton werden soll, dagegen liefern die Ocker, je nach ihrer Dunkelheit, um so wärmere und mildere Töne. Ja es giebt viele grüne Töne in der Natur, in den Schatten und auch in den Localtönen, wo selbst diese grünen Farben noch gemildert werden müssen durch Zusatz rother Farben oder auch, dass statt des Berlinerblau oder mit ihm zugleich wenigstens Blauschwarz zur Mischung der Töne genommen wird.

Allerdings, wenn ein besonderer Accent auf die Brillanz, Frische und Transparenz des Grüns in der Landschaft gelegt werden soll, dann ist ein brillanteres Grün nothwendig oder es erscheint wenigstens vielleicht wünschenswerth. Von den Chromgelben zu diesem Zweck (brillanteres Grün herzustellen) muss man auf das Entschiedenste abrathen, sie verändern sich sehr stark und sind zu giftig in der Farbe. Das Cadmium dagegen kann man wohl zu diesem Zweck empfehlen, es ist dauerhaft und da es sehr stark färbend ist, wird nur sehr weniges davon gebraucht. — Von vielen Malern werden die grünen Zinnober gebraucht, die aber (s. vorn: Die Farben) ebenfalls nur Chromgelb und Berliner oder ein dem ähnliches Blau sind, und daher nichts weniger als sicher. Die schlimmen Erfahrungen mit ihnen sind nicht gleichmässig und immer dieselben, vielleicht weil verschiedene Verfahrungsarten bei der Fabrikation verschiedene Resultate liefern oder aber auch, weil die Art der Verwendung der Farbe bei den Künstlern verschieden ist. Dem jungen Künstler ist anzurathen, diese Farbe nicht zu gebrauchen. Will man von dieser Art Farben Gebrauch machen, so sind das Permanent-Grün und das Vert émérande, das Deckgrün, wenn sein Ton überhaupt geeignet ist, so weit bekannt, doch sicherere Farben. Vor allen gelben und grünen Lacken ist bereits immer in diesem Buche gewarnt worden und muss stets von neuem gewarnt werden, sie vergehen alle und dauern nur sehr kurze Zeit. Eine Lasur mit Grünspan würde überhaupt wohl nur höchst selten anzuwenden sein, dem Anfänger ist entschieden davon abzurathen, schon weil er gar nicht im Stande ist dieselbe zu berechnen.

Wenn daher die Ockerfarben und das Neapelgelb nicht ausreichen, so nehme man von dem hellen Cadmium dazu, oder man sucht das brillante Grün durch eine Lasur von Indisch Gelb herzustellen. Zu diesem Zweck muss man allerdings in einem kälteren und etwas helleren Ton die betreffenden Stellen möglichst vollkommen und fertig gemalt haben und dann mit dem Indisch Gelb nur lasirend darüber gehen, wenn dies auch der Natur des Gegenstandes angemessen nicht so gleichmässig zu geschehen braucht, wie etwa bei einem Gewande. Uebrigens aber mag man wohl bedenken, dass durch Gegensätze der Farbe sich überaus viele

Effecte herstellen lassen, zu denen sonst sehr brillante Farben genommen werden müssten. Für die Harmonie der Farbe eines Bildes ist aber durchschnittlich sehr wünschenswerth, dass nicht zu brillante Farben irgend wo auf demselben gebraucht seien; die Harmonie ist dann um so schwerer herzustellen.

Dass zu dem Grün der Bäume und Flächen, welche weiter im Bilde zurückliegen, nicht im entferntesten von dunkelm oder brillantem Grün die Rede sein kann, ist selbstverständlich. Die Ocker, gelbe und rothe, das Neapelgelb und der Kobalt würden schon sehr bald ohne Weiss einen viel zu starken Ton geben. Je weiter nach hinten, um so mehr müssen sie mit aus dem Luftton der Ferne gemischt werden, bis sie sich endlich ganz in denselben verlieren.

Ueber die Art und Weise, wie eine Landschaft anzufangen und zu malen ist.

Wenn das Bild, welches man auszuführen gedenkt, mehr ist, als vielleicht nur das etwas vergrösserte Motiv einer Studie, so wird es sehr gut sein sich erst von dem Bilde eine Zeichnung, wenn auch viel kleiner als dasselbe zu machen, in welcher nicht nur die Linien, sondern auch schon die Wirkung der Landschaft, so viel als möglich, angegeben ist. Jedenfalls trägt man zunächst in Conturen diese Zeichnung auf die Leinwand, entweder frei nach dem Augenmaass oder durch Quadrate. Letzteres geschieht indem man die Zeichnung und die viel grössere Leinwand, jedes der Beiden in gleich viel Quadrate theilt, — auf der Zeichnung mit Bleistift, oder wenn man sie schonen will, mit darüber befestigten Fäden, auf der Leinwand mit Kohle. Durch dieses Hülfsmittel kann man eine Zeichnung sehr genau vergrössern oder verkleinern, indem die Quadrate hier und dort immer genügenden Anhalt geben, um denselben Punkt genau auf dieselbe Stelle zu bringen, welche er auf dem andern Blatte inne hat. Steht die Zeichnung in befriedigender Weise auf der Leinwand, so zieht man die Conture mit der Feder (oder einem spitzen Pinsel) und schwarzer Tusche aus, wobei man sich fortwährend bemüht alle Linien noch belebter und ausdrucksvoller oder harmonischer und fliessender

zu machen, je nachdem das eine oder das andere grade als das nothwendigste und wünschenswertheste erscheint.

Im Anfange wird es dann immer das beste sein, wenn der junge Künstler sich zuerst die Landschaft antuscht, ganz dünn mit möglichst weniger Farbe, die im Nothfall noch etwas thatsächlich verdünnt wird mit Terpentin, das mit einem Tropfen Trockenöl vermischt war. Dies Terpentinöl setzt man jedoch nur mit dem Pinsel zur Farbe, wie dies bereits vorn bei der Untermalung und Untertuschung beschrieben worden ist. Mit dieser Untertuschung, die ebensowohl aus Tönen mit Weiss, wie ohne Weiss bestehen wird, sucht man sich die allgemeine Wirkung, was Helligkeit, Dunkelheiten und die Farbe betrifft, so genau wie möglich anzugeben. Zuerst also den Himmel und die Ferne, dann weiter nach vorn bis zum Vordergrund. Ueberall giebt man nur den Haupt-Lokalton, den man beabsichtigt, ohne weitere Ausführung an, nur dass man die hellen und dunkeln Localtöne, die Lichter und Schatten genügend von einander hält und trennt. Ueberall wird man hierbei vorzugsweise die transparenten und warmen Töne hervorheben.

Bei Baumparthieen, welche sich gegen die Luft absetzen und die innerhalb ihres Umrisses viele kleinere und grössere Stellen haben, wo die Luft durch die Zweige und die Blätterparthieen wieder zu sehen ist, braucht man nicht etwa und am allerwenigsten bei einer solchen Untertuschung diese kleine Zwischenräume auszusparen. Nur wenn sie grösser sind und wesentlich zur Charakteristik der Form im Ganzen und Einzelnen beitragen, dann ist es gut, mitunter nothwendig, sie gleich mitanzugeben und dasselbe gilt auch in diesem Falle für die später folgende Uebermalung. Indem man so das Ganze in einem Zuge und in kurzer Zeit, ohne Ausführung der Details, welche die Aufmerksamkeit vom Ganzen ablenken würde, anlegt, ist man um so besser im Stande auch eben das Allgemeine in Farbe und Wirkung, wie man es beabsichtigte, vorzugsweise im Auge zu behalten und wiederzugeben. Diese Untertuschungen lassen sich nur gut auf weisser oder doch nahezu weisser, jedenfalls heller Leinwand machen.

Ist diese Untertuschung vollkommen trocken, was bei heissem Wetter in wenigen Tagen geschehen kann, in der Sonne in einem,

in der kühlen und feuchten Jahreszeit doch in 10 bis 14 Tagen, so übermalt man mit dicker Farbe. Wiederum beginnt man mit dem Himmel, als dem Theil des Bildes, der vom grössten Einfluss auf die Färbung und Stimmung des Ganzen ist. Jetzt versucht man Alles in jeder Beziehung so zu machen, wie man es zu haben wünscht. Sind jedoch ganz leichte, lichte und kleine Wölkchen auf dem Himmel, so kann man diese auch später auf das Trockene malen. Grössere Wolkenmassen müssen und wenn die kleineren Wolken wesentlich für den Eindruck sind (wie z. B. kleine, feine, graue oder violette, linienartige Wölkchen auf einem lichten Abendhimmel), so ist es gut, dass sie gleich mitgemalt werden. Verhältnissmässig starker Auftrag der Farbe ist, wie das auch oft schon bemerkt worden, überall nothwendig, wenn eine Parthie leuchten soll und dies ist selbstverständlich beim Himmel grade der Fall.

Die Ferne muss immer mit dem Himmel zusammen gemalt werden, denn die Farben der Luft und der Ferne müssen sanft in einander fliessen. Dies würde auch noch weiterhin wünschenswerth sein, ist aber, zumal bei etwas grösseren Bildern gar nicht ausführbar. Bei solchen Gelegenheiten verfährt man, wie das früher oben bereits auseinander gesetzt ist. Man lässt die Farbe nach ihrem Ende hin immer dünner werden und geht damit ein klein wenig über den Contur hinaus. So rückt man mit der Malerei immer weiter bis zum Vordergrund vor, nicht dünn malend, aber auch nicht dicker als nothwendig ist und man die Farbenmasse bewältigen kann.

Man hat natürlicher Weise darauf zu achten, dass je weiter nach vorn, die Intensität der verschiedenen Localtöne und die Kraft der Schatten zunimmt. Je weiter nach der Ferne, um so mehr sind bereits schon die Localtöne der Gegenstände durch den Luftton abgeschwächt und gebrochen, gemildert und einander genähert, so wie auch die Schatten immer mehr vom Ton der Ferne annehmen, mit dem sie zuletzt ganz zusammenfliessen.

Die Einzelheiten des Vordergrundes, wie etwa Felsblöcke, einen Zaun von Pfählen u. dgl. m. lässt man einstweilen untertuscht stehen, wenn der Ton nicht störend ist. Sonst ändert man auch einstweilen nur diesen Ton mit nicht zu dicker Farbe,

um später auf die Ausführung der Einzelheiten zurückzukommen, während man jetzt einstweilen immer in erster Linie die Darstellung der grösseren Massen im Auge behält. So legt man auch bei Grasflächen und beim Vordergrund zuerst den dunkleren Ton an, der meistentheils mehr oder weniger von einem Schatten oder transparenten Ton an sich haben wird, und zwar nicht zu dick, damit man die sich hell oder dunkel darauf abhebenden Grasspitzen und Pflanzenendigungen bequem darauf setzen kann.

Waren nun Baumgruppen oder Parthieen, die in die Luft übergriffen, so malt man diese zusammen mit den übrigen Theilen und Parthieen, welche nicht übergreifen, wenn die Luft trocken ist, da man mit dieser doch mehr oder weniger weit über die Conture hineingegangen ist. Sind die Blätterparthieen zerstreut sehr einzeln oder dünn auf der Luft und diese überall zwischen ihnen und den Aesten zu sehen, so thut man am besten, die Luft ganz durchzumalen. Von der Aufzeichnung und Untertuschung her wird man zur Genüge noch die Anhaltepunkte für die Conture durch die darüber gestrichene Farbe durchsehen können und — wenn nicht, nun dann muss man sie von neuem mit Stift oder Pinsel zu finden und zu treffen wissen.

Diese ganze Arbeit der Uebermalung ist wie eine scheinbar fortlaufende ununterbrochene geschildert worden, thatsächlich ist sie das ja aber natürlicher Weise nicht, sondern sie kann über viele Tage, selbst Wochen ausgedehnt sein und man malt an jedem Tage eben nur so viel und so weit man kommen kann. Die Luft mit der Ferne muss immer an einem und demselben Tage gemalt sein und ebenso müssen die Parthieen, welche durch ihren Ton oder als Gegenstand zusammengehören, auch immer zusammengemalt werden und wo möglich an demselben Tage.

Wenn dann diese Uebermalung ebenfalls vollkommen trocken und man sich selbst klar darüber geworden ist, was Alles man anders wünscht im Ton, in der Farbe, in der Haltung oder Ausführung und es sind hierzu nicht wesentliche Veränderungen auf dem Bilde vorzunehmen, so versucht man alle diese gewünschten Aenderungen durch eine Retouche d. h. eine dünne Uebermalung, gelegentlich durch Lasuren hineinzubringen. Um

dies auszuführen, wischt man den Theil, an welchem man eben arbeiten will, ganz leicht, wie das auch früher schon genügend ausführlich besprochen ist, so dünn als möglich am besten mit Copaivabalsam an, oder mit Lucanus' Retouchirfirniss, aber, nochmals sei es eingeschärft, ganz dünn. Nehmen wir z. B. an, es sei ein Himmel, dem wir im Ganzen einen etwas tieferen, milderen und gebrocheneren Ton geben wollen, so würde sich dies auf zwei verschiedene Arten ausführen lassen.

1) Man mischt die Töne oder den Ton, welchen man dem Himmel geben will. Er wird natürlich weniger brillant aber dunkler, als der bereits vorhandene sein, er wird einen stärkeren Zusatz von Lack, Ockern, vielleicht auch von etwas Schwarz haben als vorher darin war, so gemischt trägt man ihn dünn und gleichmässig auf. Ein weniges dunkler, halbdurchsichtig durch den dünnen Auftrag, kann der Ton alles leisten, was man von ihm gewünscht hatte.

2) Kann aber auch eine wirkliche Lasur von den vorher gebrauchten Farben, aber ohne Weiss und möglicherweise mit weniger Kobalt über die Malerei gezogen werden. So dünn und so vollständig gleichmässig, dass späterhin Niemand mehr zu erkennen vermag, dass hier überhaupt nur eine Lasur aufliegt.

Für den Anfang ist jedenfalls die erste Art und Weise des Fertigmachens anzurathen. Der Anfänger wird sicherer damit erreichen können, was er möchte, er wird in derselben Art und Weise in der ganzen Landschaft seine Aenderungen durchführen können, da es ja thatsächlich eine wirkliche, wenn auch dünne Uebermalung mit den verschiedensten den Gegenständen wirklich zukommenden Farben ist, während er mit der zweiten Art und Weise leicht in einen speckigen, schweren und trüben Ton gerathen wird. Die zweite Art erfordert auch wirklich bereits viele Kenntnisse. Dem Unkundigen kann leicht dadurch die ganze Frische der Farbe, die Leichtigkeit des Tons und das Luftige verloren gehen, aber freilich lassen sich auch damit wundervolle Wirkungen für den Ton und den Schmelz der Farbe erreichen.

Ausser in der Luft, braucht man aber dann auch nirgends Anstand zu nehmen neben dünner übergangenen Stellen und in diese hinein irgend wo mit dicker Farbe hineinzumalen, zumal

im Vordergrund. Wenn da harte, rauhe Gegenstände zu malen sind, Felsblöcke, Steintrümmer u. dgl. m., so ist sogar eine möglichst starke Ungleichheit des Farbenauftrags, die fast bis an das Uebertriebene streifen kann, die Benutzung jeder Zufälligkeit, genug der entschiedene Gegensatz vom Glatten und Geleckten, durchaus nothwendig, wenn nicht Alles leblos und langweilig unnatürlich erscheinen soll. So also lasirt und retouchirt man erst die Gegenstände im Vordergrund mit mehr oder weniger durchsichtigen Farben, je nach Bedürfniss und malt dann mit deckenden Farben wieder hinein, wie man sie in der Natur gesehen hat und nun gebraucht, um den Gegenstand durch die Farbe und vielleicht auch durch die Pinselführung ein natürliches Ansehen zu verleihen.

Niemals aber darf man bei der Vollendung des Einzelnen die Wirkung des Ganzen aus den Augen verlieren, immer muss man das Gefühl für die Natürlichkeit und Wahrheit der Erscheinung im Ganzen, wie man sie grade beabsichtigt, in sich wach erhalten. Dann wird man im Stande sein, sein Gemälde zu vollenden. Und sollte das nicht geglückt sein mit Parthieen, welche doch zu wesentlich und wichtig für den Totaleindruck des Ganzen sind, dann bleibt nichts übrig als noch einmal diese Parthieen in ähnlicher Weise durchzuarbeiten, um ihnen mit besserem Erfolg die Erscheinung zu geben, die man für nothwendig hält.

Eine andere Art die Malerei einer Landschaft anzufangen wäre, dass man gleich so begönne, wie vorher bei der ersten Uebermalung (nach der Untertuschung); gewissermaassen also mit einer Art von Prima-Malerei in der Beziehung wenigstens, dass man versuchte Alles in der Wirkung fertig hinzustellen. In der Landschaft malt man ja überhaupt vorzugsweise mit deckenden Farben und Tönen. Weil die Luft auf Alles, was in der Landschaft dargestellt wird, stark einwirkt, so finden die lasirenden Farben überhaupt an wenigen und kleinen Stellen eine Anwendung, dazu kommt in Bezug auf die Form, dass diese ja beim Erdreich und allem, was zu ihm gehört ganz unorganisch ist, bis zu einem ge-

wissen Punkt willkürlich, da es wirklich nur ein Zufall ist, ob diese und jene Erhöhung oder Vertiefung im Terrain oder an einem Felsen grade an der Stelle oder einige Zoll weiter irgend wo sitzt. Deshalb kann ein geschickter Landschaftsmaler auch jeden zufälligen Fleck, den sein Pinsel gemacht hat, zu einer lebensvollen Ausführung ausnutzen, er kann seine Gedanken ungehinderter stets auf die Gesammtwirkung richten und daher sehr wohl auf die fertige Gesammterscheinung hinarbeiten.

Wenn in dieser Weise à la prima gemalt wird, auf die Wirkung im Grossen und Ganzen, so kann man die Details nicht gut, wenigstens nicht überall gleich mitausführen. Man legt sie nur mit einer der Dunkelheit oder Helligkeit nach passenden Farbe an, welche den Localton und die Wirkung des Gegenstandes wiedergiebt, und man verspart die Ausführung auf spätere Zeit und kann hierbei in ziemlich willkürlicher Weise technisch verfahren. Man wischt vielleicht nur dünn mit Copaivabalsam an und malt willkürlich dick und düun an dieser und jener Stelle des Felsenblocks, des Terrainabschnitts, des Zaunes oder was es nun ist, — oder man übergeht das ganze Stück mit einer dünnen Retouche, wenn man den ganzen Ton nach Farbe oder Dunkelheit erst stimmen will, und malt dann gleich in die noch nasse Farbe so hinein, wie vorher angedeutet ist. Oder man malt sie von Neuem mit mehr oder weniger deckenden Tönen, stark oder dünn aufgetragen, eine wirkliche Uebermalung für den kleinen Theil. Das wollen wir aber hierbei wiederholen, dass für die Dauerhaftigkeit und gute Erhaltung der Gemälde, die Gleichmässigkeit und Gleichartigkeit der Behandlung eine wesentliche Bedingung ist.

Wenn dann aber Alles in dieser Art fertig gemalt ist, so muss in gleicher oder ähnlicher Weise fertig gemacht werden, retouchirt und lasirt, wie dies vorher angegeben ist. Nur hüte man sich bei diesen dünnen Retouchen zu durchsichtige oder zu warme Farben anzuwenden, die nur in Schattenmassen, welche nach unten geneigt sind und in Dunkelheiten, wohin keine Einwirkung der Luft gelangen kann, an der Stelle sind, sonst erhalten die Töne einer Landschaft dadurch leicht etwas Glasiges.

Einem Anfänger, wenn er in dieser Weise ein Bild malen will, müsste man jedenfalls anrathen, sich vorher eine Farben-

skizze zu machen, wo dann im kleinen Maassstabe, in dem weder Technik noch Ausführung ihm hinderlich sein konnten, die Wirkung des Bildes nach Farbe, Ton, Licht und Dunkelheit so sprechend und klar wie möglich gegeben wird. Nach solch einer Farbenskizze würde dann der Maler für sein Bild die Töne leichter und besser finden und mischen können. Denn wenn er auch seine Studien nach der Natur beim Malen als helfende Anhaltepunkte bei sich hat, die Stelle, welche die betreffenden Gegenstände im Bilde einnehmen, wird immer eine Abweichung von der Studie nothwendig machen.

Um nun eine Landschaft in dieser Art zu malen, wird vortheilhaft sein, es nicht auf ganz weisse Leinwand zu thun. Ein kalter grauer Ton der Grundirung würde sehr ungünstig sein, am passendsten ein warmer röthlicher, oder röthlich grauer, aber nicht zu dunkler Ton. Es ist nicht anzunehmen, dass in unserer Zeit Jemand auf den Gedanken kommen könnte wieder auf Bolus oder schwarzer Grundirung malen zu wollen, wie das in der zweiten Hälfte des siebzehnten und im achtzehnten Jahrhundert geschehen ist. Es ist bekannt, dass diese Grundirungen die darauf gemalten Bilder vollständig ruinirt haben.

Beiläufig sei hier noch erwähnt, dass manche ausgezeichnete Landschaftsmaler, denen jede Art von Glätte sehr zuwider ist, und welche das Feste und Körperliche der Dinge gern hervorheben, es wohl lieben auf früher schon ganz anders bemalte Leinwand, Neues und Anderes zu malen. Andere bestreichen erst mit willkürlich dickem Auftrag und stehenbleibenden breiten Pinselstrichzügen in neutralen nicht zu hellen Tönen die Leinwand und malen auf dieser sehr ungleichen und ungleichartigen Grundirungsfläche, wenn die Farbe ganz trocken geworden ist. — Entsteht dann darauf ein wirklich schönes Kunstwerk, so kümmern uns die Mittel nicht, welche der Künstler gebraucht hat, es herzustellen. Aber jungen Künstlern ist dies Verfahren entschieden abzurathen. Wo Geist und Talent vorhanden, kommen sie schon zur Erscheinung, aber einfangen lassen sich diese köstlichen Dinge durch kein technisches Mittel.

Es giebt noch eine andere gute Art Landschaften anzulegen, die sich besonders in einigen Fällen und dann vorzugsweise denen empfiehlt, welche schon einige Kenntnisse gesammelt haben und die mit grösserer Sicherheit überall schon die richtigen Töne, welche sie zu haben wünschen, zu treffen im Stande sind.

Wenn es sich nämlich vorzugsweise um grössere Massen von Laub oder Vegetation aller Art handelt, sei es dass einzelne oder viele Bäume, grosse Grasflächen u. dgl. m. dargestellt werden sollen, so ist es vortheilhaft diese Massen mit dem mittleren noch etwas transparenten, jedenfalls wärmsten Schattenton anzulegen und erst später, wenn diese Untermalung trocken ist die Lichter aufzusetzen. Die Lichter, mögen sie durch Sonnenbeleuchtung oder nur durch das allgemeine Licht des Himmels hervorgebracht sein, und eben so die tieferen Parthieen des Schattens mit luftigeren, festeren oder auch warmen Tönen.

Besonders günstig ist es die Parthieen des Grün so anzulegen, wenn die Beleuchtung mehr von hinten kommt und die grossen Massen also hauptsächlich und wesentlich transparent erscheinen. Dann, je nach der dichteren oder dünneren Masse von Blättern, durch welche das Licht dringt dunkler oder heller angelegt in diesen transparenten Tönen, giebt eine solche Anlage sehr gut den Hauptton der Masse wieder. Später sind dann ebenso wohl die dichteren, weniger oder gar nicht transparenten Parthieen im Schatten ohne und mit Einwirkung der Luft und ebenso die Lichter aufzusetzen. Die Wirkung wird der Natur sehr ähnlich, die transparenten Töne mit verhältnissmässig milden Farben durch dünneren Auftrag doch brillant erscheinend, leuchten dadurch etwas weniger als die stark aufgesetzten Lichter. Diese bekommen auf den dunkleren Ton aufgesetzt etwas Festes und mit der deckenden Farbe lassen sich die Formen auf den tieferen Grund bequem charakteristisch und lebendig zeichnen. Nur muss man sich in Acht nehmen, dass nicht etwas scharfes und hartes, ja auch trockenes, decoratives in diese so aufgesetzten Lichter kommt, was sich durch den Wechsel hellerer und tieferer Töne, die sich den dunkeln nähern, wohl vermeiden lässt. Es bedürfte viel brillanterer Farben um für die transparenten Schatten dieselbe Brillanz heraus zu bekommen, wenn man dick und deckend

malen wollte und es ist schwer mit sehr brillanten Farben die milde Harmonie hervorzubringen, welche uns die Natur immer zeigt.

Wenn Jemand dann so weit ist, dass er selbst ein Bild malt, dann muss er nicht nur die guten Werke unserer Zeit, sondern ganz besonders auch die Werke der grossen älteren Meister wie Claude Lorrain und Poussin, der grossen Niederländer Ryisdael, Hobbema, Berghem, van der Neer u. a. m. mit Aufmerksamkeit betrachten und studieren. Was immer er auch von den Zeitgenossen Vortreffliches lernen kann, mit Bewunderung wird er bei diesen sehen, in wie einfacher und naiver Weise sie ihrer künstlerischen Empfindung gefolgt sind. Mit den einfachsten Mitteln haben sie grosse Wirkungen hervorgebracht und aus der Natur nachgeahmt, was ihnen schön und interessant erschien und dies zu einer überaus harmonischen Erscheinung gestaltet. Diese Einfachheit und Absichtslosigkeit verleihen den Werken der alten Meister eine Grösse, welche oft selbst bewunderungswürdigen Arbeiten der Neuzeit fehlt, die nicht so einfach und absichtslos aus der Seele der Künstler geflossen sind — man fühlt die Absicht und man ist verstimmt. Wer malt was und weil es ihm so recht gefällt und das Herz bewegt hat, der wird damit auch andere bewegen, seien es grosse oder kleine Gegenstände, die er malt. Keine Kunstfertigkeit, keine Brillanz des Könnens allein vermag ohne jenen lebendigen Herzschlag der Empfindung die Menschen hinzureissen und auf die Dauer zu erwärmen.

Ueber die Charakteristik in der Landschaft nach dem Klima, den Bodenverhältnissen, so wie den sonstigen Eigenthümlichkeiten eines Landes.

Schnell und leicht gelangt man heut zu Tage in entfernte Länder und viele Menschen besuchen jetzt Gegenden und lernen sie kennen, welche früher nur von Naturforschern oder Geschäftsleuten aufgesucht wurden. So werden uns denn auch von Malern Landschaften von den verschiedensten Ländern der Erde her

gebracht, in denen die Eigenthümlichkeit dieser Gegenden uns vor Augen gestellt wird. Nicht Alles dieser Art ist in gleichem Grade geeignet zur Darstellung und noch viel weniger ist Alles der Vorstellung vom Schönen angemessen, wie diese sich ausgebildet hat. Allein es ist immer doch ein Vortheil, dass der Blick sich erweitert hat und das Schöne nicht mehr an gewisse Linien, Formen und Erscheinungen gebunden empfindet, sondern es in dem Eigenthümlichen und Charakteristischen eben so gut und vollkommen wiederfindet, selbst wenn dies sich in Formen zeigt, die jenen Ueberkommenen zu widerstreben scheinen.

Um so nothwendiger stellt sich dann heraus, dass diese Eigenthümlichkeiten lebendig empfunden, genau studiert und verständig ausgewählt seien. — Schon nach den Tages- und Jahreszeiten wechselt der Eindruck, den eine Landschaft macht, die aber doch an und für sich durch ihre Formation und Vegetation, durch die Art wie sie bebaut und bevölkert ist bereits ihren eigenen Charakter hat, der ausser den angegebenen Ursachen noch durch die geographische Lage und das Klima mit bestimmt wird. Alle diese verschiedenen Momente müssen in harmonischer Vereinigung zugleich zur Erscheinung kommen und werden das auch ganz von selbst, so wie ein begabter Künstler von dem Eindruck irgend einer Natur, einer bestimmten Landschaft erfüllt und zum Schaffen angeregt ist. Um dies zur Ausführung zu bringen, muss er alles dazu gehörige im Ganzen und im Einzelnen genau studiert haben, damit kein einzelner Theil seines Bildes dem Charakter und Eindruck des Ganzen widerspreche und diesen dadurch beeinträchtige.

In den verschiedensten und entlegensten Ländern giebt es immer doch viel Gleichartiges in den Erscheinungen am Himmel und auf Erden. Die feuchten Ebenen der Niederungen in der Nähe des nordischen Meeres haben eben so gut ihre trockenen Tage und dürren Zeiten, wie die dürren Steppen der Hochebenen ihre nassen. Der Silberton der Luft des Nordens breitet auch oft seinen Glanz über südliche Landschaften, während die Abendsonne mit ihrem purpurnen Gold die nackten Felsen, ja selbst die Eisblöcke des Nordens überzieht. Aber bei solchen gleichartigen, allgemeinen Zuständen darf doch niemals das Eigenthüm-

liche und Charakteristische einer jeden Gegend zu sehr in den Hintergrund treten oder wohl gar verschwinden und jedenfalls spricht es sich ausser der Luft und Beleuchtung in den übrigen Bestandtheilen der Landschaft aus. Das üppige frische Grün der feuchten Niederungen des Nordens wird immer noch auch in der trockenen Luft erkennbar sein, der unfruchtbare, braune Boden der Steppe bleibt derselbe auch, wenn der Regen darüber strömt. Der nordische Silberton der Luft kann in Italien immer nur die schönen Linien seiner Berge, die festen Formen seiner Ebenen und die reizenden Gruppen seiner Vegetation erleuchten, wie die Abendsonne im hohen Norden nur kahle Felsen und Eisblöcke mit ihrem purpurnen Gold zu überziehen vermag. Aber auch ohne diese bleibenden Charakterbestände einer Gegend werden selbst schon die anderen Zustände der Witterung, Luft und Beleuchtung dem geübten, feinen Blick genug charakteristische Verschiedenheiten darbieten. Jedenfalls aber wird man am meisten Eindruck machen, wenn irgend eine Landschaft recht voll und ganz die Eigenthümlichkeit einer Gegend uns vor Augen bringt, nicht beeinträchtigt und nicht abgeschwächt durch besondere Zustände der Luft und des Lichtes, wie sie unter gewissen Bedingungen fast überall auf der Erde vorkommen können.

Es ist selbstverständlich, dass ebenfalls die Staffage, die Baulichkeiten einer Gegend der Wahrheit getreu und der Eigenthümlichkeit des Landes entnommen, dargestellt werden müssen. Doch bestehen heut zu Tage über alle diese Dinge keine Zweifel mehr, nur dem ungeübten und unerfahrenen jungen Landschaftsmaler sollte vorgeführt werden, wie nach jeder Seite und in jeder Beziehung Wahrheit und Naturtreue unumgängliche Bedingungen eines guten Kunstwerkes sind.

Zum Schluss dieses Abschnitts sei hier noch eine Reihenfolge von Bildern, welche einige Gegenden der Schweiz schildern, hinzugefügt, wie sie Bouvier beschrieben hat. In ihnen spricht sich eben so wohl die Liebe und Bewunderung, wie auch die poetische Empfindung des wackeren und tüchtigen Mannes für die Grösse und Schönheit der Gegenden, des von der Natur so mannigfaltig begünstigten Landes, seines Vaterlandes, aus. Er sagt:

Hier ist man nur wegen der Wahl in Verlegenheit; alle Ansichten haben ihre Art von Schönheit, bald sind sie lachend, bald erhaben und ernsthaft. Hier findet man wechselnd in viel grösseren Massen die Gebirge Italiens und die frischen Gefilde von England und Schottland. Ein üppiges Grün bekleidet den Fuss der Hügel; majestätische Bäume beschatten sie und lassen bald da, bald dort anmuthige Hütten, reiche Dörfer und ihre glänzenden und silbernen Kirchspitzen [1]) hindurchblicken. Tausend aromatische Pflanzen nähren zahlreiche Heerden, den Hauptreichthum der glücklichen Einwohner der Schweiz; diese, allgemein stark, arbeitsam und tapfer, unterscheiden sich in jedem Canton durch ihre eigenthümliche, oft zierliche, immer malerische Tracht.

Ordnung, Ruhe und Friede herrschen überall; die Luft, die man einathmet, ist balsamisch und zugleich so rein, dass die Gegenstände mit tausend mannigfaltigeren und glänzenderen Tönen mehr als anderswo gefärbt sind. Man muss den harmonischen und schillernden Schein, welchen die untergehende Sonne auf den fernen Alpen hervorbringt, sehen, während über ihnen und sogar über der Region der Wolken, ungeheure Gipfel von Granit, von unersteiglicher Höhe, sich gen Himmel erheben, zu welchem sie oft durch lange weissliche und horizontale Wolken hinaufgehoben und von der Erde getrennt zu sein scheinen, und die, indem sie einen Theil ihres Fusses bedecken, bloss ihre höchsten mit Schnee und ewigem Eis gekrönten Gipfel sehen lassen, die glühend den letzten Schein der Sonne zurückstrahlen.

Nichts ist mit dem imposanten Schauspiel zu vergleichen, das in solchem Augenblick die höchsten Berge darbieten, zumal der Mont-Blanc, der Riese von Europa [2]); er ganz allein strahlt mitten unter den hohen Gebirgen, die ihn umgeben, wenn diese schon seit einer Viertelstunde in kalte und graue Schatten ver-

1) Die Glockenthürme in der Schweiz sind mit weissem Blech gedeckt, daher sie von Weitem wie Silber zu glänzen scheinen.

2) Der Mont-Blanc, der höchste Berg in Europa, liegt in Savoyen 12 bis 15 Stunden von Genf, von wo aus er so nahe scheint, als wäre er nur einige Stunden entfernt. Nach dem Mont-Blanc sind die Jungfrau und der Gemmi im Canton Bern die höchsten Gebirge. Indessen sagt man, dass der Mont-Rosa und der Pic du midi unmittelbar auf den Mont-Blanc folgen.

sunken sind; sein Licht streitet mit dem der Sonne und scheint ihn als den König der Natur zu verkündigen. Allein bald wird auch er mit einem bleichen Schleier bedeckt, sein Glanz verschwindet, sein Anblick bietet nur noch das Bild der Zerstörung und des Todes. Der Zuschauer wird ernst gestimmt, geräth in eine Art von Schwermuth, und denkt an die Nichtigkeit so vieler prächtigen Scenen, die in der Welt auch nur einen Augenblick glänzen.

Aber lasst uns weiter gehen und die übrigen Gemälde betrachten. Welch eine ungeheure Masse von Gebirgen, die amphitheatralisch über einander gestellt sind! Von weitem gesehen, und nach ihrer bläulichen Farbe, sollte man sie für die Wogen eines stürmischen Meeres halten, dessen riesige Wellen sich bis zum Himmel aufthürmen.

Sobald man aber ihnen näher kommt, verändert sich der Anblick: das Gemälde rollt sich auf; jedes dieser Gebirge bietet uns einen verschiedenen Anblick. Einige derselben, grün und leicht zugänglich, tragen auf ihren abgerundeten Seiten reiche Wiesen und zahlreiche Heerden, und unter grünen Wölbungen von dicklaubigen und sammetartigen Bäumen benetzen abwärts fliessende Bäche die Thäler und laden den Reisenden ein, daselbst Schatten und Ruhe zu suchen. Etwas höher, an dem Abhange des Hügels, umgeben und beschatten anmuthige Gruppen von Bäumen, in ungleichen Entfernungen zerstreut, die ländlichen Dächer einiger bescheidenen Sennhütten [1]); und weit über diesen krönen grosse Wälder düsterer Tannen die höchsten Spitzen der Gebirge.

Weiter! — Betrachten wir das folgende Gemälde: eine andere Art der Natur, die auch ihre Schönheiten hat, stellt sich unseren Blicken dar; es sind dies die hohen und schroffen Felsen, deren zersplitterte Seiten nichts als Abgründe und Tiefen bieten.

Betrachtet einmal diese kahlen Felsen, wie ihre scharfen

1) So nennt man in dem Lande die langen, ganz hölzernen Schuppen, in welchen die verschiedenen Käse bereitet werden, und worin die Menschen, die ihn bereiten, und das Vieh, welches die Milch giebt, Schutz finden. Wenn die üble Jahreszeit sich nähert, so verlässt man die Sennhütten und steigt in die Ebene.

und gekrümmten Spitzen ungeheuer drohenden Zähnen ähnlich sind[1]). Vergebens sucht man hier eine Spur von Vegetation; Alles ist todt: Eis und Schnee schmelzen fast nie; sie haben diese Stelle an sich gerissen, und die auf dem verwünschten Felsen zerstörte Vegetation findet nirgends eine Stätte, wo sie sich wieder erholen könnte; oder wenn man ja hie und da auf einer isolirten Stelle einen blassen Schimmer derselben bemerkt, so ist dieses nur in Löchern oder höhlenartigen Spalten der Felsen, in welchen die Reste und der Staub einiger alten durch Orkane über einander gestürzten Bäume mit der Zeit eine Art von Dammerde bilden, deren weniges Moos und Gras kaum Nahrung zu finden scheint.

Ein ewiges Stillschweigen würde auf diesen Felsen herrschen wenn es nicht durch das Brausen der Winde, durch das Rollen des Donners und durch das schreckliche Getöse der Lawinen oder der Felsstücke unterbrochen würde, welche, indem sie sich plötzlich von der Höhe der Berge losreissen, rollen, springen und abwärts stürzen bis in den Grund der Thäler. Vielfaches Echo rings umher erneuert und trägt das Getöse fast ununterbrochen viele Meilen weit in der Runde. Der neugierige Reisende, welcher kommt, diese Gegenden zu erforschen, sieht erschreckt und besorgt auf seinen Führer; schweigend und in Sorge, ob nicht Alles, was ihn umgiebt, unter seinen Füssen in den Abgrund stürzen könne, steht er da. Dieser aber giebt ihm, indem er ihn darauf aufmerksam macht, dass trotz dieser Umwälzungen, die sich viele Jahrhunderte hindurch unaufhörlich erneuern, nichts seine Stelle noch Ansicht verändert hat, seine Zuversicht wieder.

Hier ist Alles so gross, so ungeheuer, dass einzelne Veränderungen kaum bemerkt werden. Indessen beeilt man sich, auf schroffen und rauhen Fussstegen eine weniger herbe und weniger wilde Natur wieder zu erreichen, und endlich gelangt man nach tausend krummen Umwegen an den Saum jenes Waldes von hohen

1) Diese scharfen Spitzen nennt man bald Spitzen, bald Zähne, wenn sie flach, krumm und zurückgebogen sind, wie die Zähne der fleischfressenden Thiere. Man sieht deren, welche mehrere hundert Fuss Höhe haben

Tannen, deren pyramidalisches Haupt man schon längst auf tausend Fuss unter sich sah. Hier ändert sich die Scene, dies ist der Gegenstand eines neuen Gemäldes.

Dem Auge des Reisenden stellt sich, während er frischen Athem schöpft, eine weite lachende Landschaft dar, und ob man gleich noch sehr hoch steht, doch lassen sich schon die Gegenstände viel schärfer unterscheiden. Ueberblickt einmal zwischen diesen zwei Baumstämmen, welche eine Art von Einfassung bilden, im Allgemeinen diese reiche Ferne und die bläuliche Kette der hohen Alpen, seht, wie sie sich in den klaren und azurblauen Gewässern aller verschiedenen Seen abspiegeln. Diese Menge von kleinen weissen Häufchen, die man da und dort an ihren Ufern und auf dem Abhange der Hügel bis in die Ebene ausgestreut sieht, sind eben so viele kleine Städte und Dörfer, und weit umher ist Alles Feld und Weinberg oder grüne Wiesen, die ihr Vieh ernähren und welche die Einwohner mit lebendigen Hecken und Bäumen umgeben. Anmuthige Gehölze von Buchen und Eichen schmücken überdies die Schönheit dieser Landschaft und unterbrechen durch ihre weichen und an Grösse und Farbe ungleichen Massen die Einförmigkeit.

Aber lasst uns zu folgendem Gemälde übergehen und die berühmten Wasserfälle in Augenschein nehmen, die die Freunde der schönen Natur von allen Seiten anziehen.

Schäumend sieht man sie ihrer Quelle entrinnen und sich in einer einzigen Masse von den allerhöchsten Höhen bis in die Thäler hinabstürzen.

Die Luft ertönt in weiter Ferne schon von dem Getöse ihres Falles, welchen das Auge nur wie einen langen silbernen Streifen erkennt, der auf dem Felsen, dessen Seiten er zerrissen hat, unbeweglich erscheint. Allein je näher man kommt, desto imposanter wird das Schauspiel, der Umfang der Wassermasse ist ungeheuer und ihre herabstürzende Masse brüllt mit einem entsetzlichen Getöse.

Fallend, springend von Fels zu Fels, die sie mit weissem Schaum bedeckt, theilt und erweitert sich durch stets erneuerten Anprall diese strahlende Wasserfläche, bald ist es nur ein nasser Staub, ein glänzender Dunst, der ohne Bewegung und gleichsam

aufgehängt in dem leeren Luftraum dahin schwimmt, der aber, wenn er von einem Sonnenstrahl erhellt wird, dem bezauberten Auge das ganze Phänomen des Regenbogens bietet.

Rings um den Wasserfall, auf einem allezeit grünen und blühenden Rasen, schlängeln sich tansend kleine Streifen Wasser, Niederschlag dieser feuchten Masse, und bahnen sich je nach ihrem Fall verschiedene Auswege. Bald bilden sie Bäche, die murmelnd weiter eilen und sich in der Umgegend ausbreiten. Während des Laufes nach unten zu vereinigen sie von Stufe zu Stufe ihre herumirrenden Wässer, man sieht, wie sie sich von Augenblick zu Augenblick vermehren, bis sie, insgesammt in ein und dasselbe Bett angelangt, ein wirklicher Giessbach werden, der durch alle Regenbäche an Wasser immer mehr und mehr zunimmt. Dann fangen diese gesammelten Fluthen an zu rauschen und weiss zu schäumen, ihre reissende Geschwindigkeit wird schrecklich, nichts widersteht ihrem Ungestüm und ihr Lauf besänftigt sich nicht eher, als bis sie sich weit in die Ebene ergossen haben. Allein nach und nach strömen die Gewässer mit weniger Getöse dahin, der Schaum verschwindet und bildet eine glattere Fläche, auf welcher man schon jenseits in einigen Furchen das ungewisse und schwankende Bild von Bäumen, die am Ufer stehen, erkennen kann. Gern geht man an seinen Ufern dahin und freut sich über die glückliche Ruhe, die auf so grosses Getöse gefolgt ist. Der Giessbach, der zu einem majestätischen Strom geworden ist, streckt sich in die Weite, durchströmt die Länder, die er in seinem Lauf befruchtet, bis er endlich seine Fluthen dem Schoos des Meeres übergiebt.

III.

DIE WERKSTATT.

MALERGERÄTHSCHAFTEN. FIRNISS.

Neunzehnte Lection.

Die Werkstatt und ihre Einrichtung.

Von der Wahl des Tageslichtes in der Werkstatt des Malers und von einigen Mitteln sich dasselbe passend zu verschaffen.

Dies Werk ist wesentlich für Kunstfreunde und Anfänger unternommen, es muss deshalb also auf Einzelheiten eingegangen werden, die für die Künstler vom Fach überflüssig, für Personen, die sich nicht mit der Malerei beschäftigen, gleichgültig, für den Anfänger aber von grosser Wichtigkeit sind, zumal da er dieselben in jedem anderen Buche beisammen und in einer passenden Ordnung aufgestellt vergebens suchen würde. Aus demselben Grunde sind auch viele oft schon bekannte Dinge so eingehend und ausführlich beschrieben, weil dies Buch denen vorzugsweise eine Hülfe sein soll, welche sonst keinen Rathgeber haben.

Die Werkstatt eines Malers muss gegen Norden liegen, welche Lage jeder anderen vorzuziehen ist, um den häufigen Wechsel des Sonnenlichts und des gewöhnlichen Tageslichts zu vermeiden, die den Anblick und die Wirkung der Gegenstände, die man zur Nachahmung vor Augen hat, stets ganz und gar verändern.

Einige Wolken, die vom Winde in der Luft fortgetrieben werden und in unregelmässigen Zwischenräumen auf einander folgen, sind hinreichend, um einen Künstler in seiner Arbeit zu stören, zumal wenn er nach der Natur malt. In einer Werkstatt gegen Norden hat er diese Unbequemlichkeit nicht zu befürchten, oder die Veränderungen des Lichtes werden wenigstens darin viel

weniger bemerklich sein, da die Sonnenstrahlen selbst fast niemals eindringen.

Indessen kann man nicht vermeiden, dass nicht selbst wenige weisse und leuchtende Wolken bisweilen die Art des Tageslichts verändern sollten, ebenso, wie dies auch dunkle und schwarze Wolken thun; allein dies lässt sich ertragen und weisses überhaupt leuchtendes Gewölk kann sogar bisweilen Veranlassung sein einen charakteristisch stärkeren und besseren Effect von Schatten und Licht zu sehen und diesen dann wiederzugeben. Ist dies der Fall so muss man suchen, denselben gut in der Erinnerung festzuhalten, damit der Totaleffect ebenfalls etwas von dieser pikanteren Lichtwirkung bekomme.

Was man so viel als möglich zu vermeiden hat, sind von Wänden, Dächern, Bäumen etc. zurückgeworfene Reflexe. Diese Wiederscheine sind immer viel schädlicher, als die Sonne selbst.

Das Licht in einer Malerwerkstatt muss von oben herab kommen und zwar so nahe von der Decke als möglich, das Fenster muss desshalb ungefähr immer von der Mitte bis nach unten verhüllt sein. Es ist gut und sogar unerlässlich, besonders wenn man Portraits oder ganze Figuren nach der Natur malt, dass die Decke hoch, wenigstens aber zwölf Fuss vom Fussboden entfernt sei. Das Fenster aber muss bis zu einer Höhe von fünf bis sechs Fuss hoch vom Fussboden verhüllt sein und noch weiter, wenn es die Höhe des Lichts verstattet und das Fenster hoch genug sein sollte. Man braucht nur ein einziges Licht, mithin muss man das Licht von den übrigen Fenstern in der Werkstatt verhüllen, wenn deren mehrere da sind. Es kommen bei einigen Gegenständen der Geschichts- oder Genremalerei, wie auch bei Familienscenen im Innern des Zimmers Fälle vor, wo man mehr als eine Beleuchtung auf einmal in der Composition in Anwendung bringt, allein dies ist eine Ausnahme von der Regel. Nur vorgeschrittene Künstler werden derartiges in Anwendung bringen und je nach dem besonderen Fall sich Hülfe zu verschaffen verstehen, welche immer nach der Art und Einrichtung der Werkstatt eine andere sein wird.

Dies einzige Licht, welches auf diese Art von oben herab auf die Gegenstände fällt, macht für den Maler die Schatten und

Lichter bestimmter, reiner und deutlicher, man sieht gar keinen von anderem Licht halb aufgehobenen oder doppelten Schatten, und das lebende Modell empfängt zugleich gar keinen Wiederschein von der Strasse oder vom Wege, so dass die Wirkung gleichartig und einfach ist und nichts Verwickeltes hat. Uebrigens befindet sich das Modell und der Maler selbst durch dies so gemilderte und einfache Tageslicht gleich gut, die Augen haben Ruhe und werden nicht ermüdet, wie wenn Licht von verschiedenen Seiten kommt und namentlich von unten. Selbst allen anderen Personen, die sich gern mit feinen Arbeiten beschäftigen, z. B. mit Stickereien, Spitzen, sogar mit blossem Lesen ist sehr anzurathen, sich ebenso einzurichten, dass das Licht blos von oben herunterfällt, sie werden sich dabei wohl befinden und ihr Gesicht viel länger erhalten.

Herstellung verschiedener Hintergründe.

Es trifft sich öfters, dass man ein Portrait oder irgend einen Gegenstand auf einen Himmel als Hintergrund malen will; dies kann geschehen, allein man muss dann den Hintergrund und besonders den Kopf in einer ganz anderen Weise behandeln, als wenn man ein Zimmer oder sonst ein Interieur als Hintergrund malt; freilich muss hierzu bemerkt werden, dass ein Künstler schon ziemlich geschickt sein und Erfahrung haben muss, wenn er auf einen Himmel als Hintergrund einen Kopf schön und natürlich malen will.

Ist es von Wichtigkeit die Beleuchtung im Freien anzunehmen und wirklich naturgetreu auszuführen, so würde es in Wahrheit kein besseres Mittel geben, als wenn man sich selbst in freier Luft und auf offenem Felde zum Malen anschickt, um die Wirkung dieser Beleuchtungsart in der Natur zu studieren und nachzuahmen, die mit der des Innern gar keine Aehnlichkeit hat, wo Kopf und Figur blos von einer Seite beleuchtet ist. In freier Luft hingegen wird das Modell durch einen Lichtstrom von allen Seiten umgeben, und zwar in fast gleichförmiger Weise.

Sollte directes Sonnenlicht nachgeahmt werden, so kommt das Licht zwar auch nur und sehr bestimmt von einer Seite,

aber die Schattenflächen, zumal die nach oben gewendeten sind durch das allgemeine Licht des erleuchteten Himmels fast aufgehoben und gegen die beleuchteten Parthieen ins Bläuliche gezogen, während die nach unten gehenden Schattenflächen um so stärker und wärmer erscheinen. Die leichteren Abtönungen im Licht verschwinden in der Lichtmasse fast vollständig, wenigstens der Farbe nach und die Halbtöne erscheinen als solche nur an den Biegungen und Rundungen, die unmittelbar in die Schatten überführen. Dies Alles wird Anfängern Schwierigkeiten bereiten, die sie schwer zu überwinden vermögen.

Wenn man demnach also eigentlich gezwungen ist, die Beleuchtung von der Sonne selbst zu vermeiden, so wird die durch das allgemeine Licht im Freien ein Portrait überhaupt zu wenig bestimmt und schwer zu treffen machen, weil das Licht des Himmels dann die Figur von allen Seiten umgiebt, mithin die Schatten nur sehr unbestimmt und bläulich erscheinen werden; eine Wirkung, die sehr schön ausfallen könnte, wenn man sie vollkommen gut darstellte, allein dies wird nur selten erreicht. Viele Maler, zumal die, welche sich mit Portraits beschäftigen, setzen öfters ihre Köpfe auf einen Himmel ab, ohne die Natur und den allgemeinen Ton der Schatten im Geringsten zu verändern. Dies ist allerdings ein Widerspruch. In einem abgeschlossenen Raum sind alle Schatten viel wärmer als in freier Luft, mithin werden solche Arbeiten leicht hart und unharmonisch erscheinen. Um diesen Uebelstand so viel als möglich zu vermeiden und weil man seine Werkstatt doch nicht in freier Luft einrichten kann, so muss man folgendergestalt verfahren:

Man nehme einige Stücke gewöhnlicher Leinwand von fünf bis sechs Fuss Höhe auf drei Fuss Breite, nagele oben und unten eine hölzerne Rolle, wie bei den Landkarten oder befestige die Stücke auf leichten Rahmen, und streiche ein oder zwei Stücke solcher Leinwand mit reinem Himmelblau und auch wie einen mit hellen Wolken durchzogenen Himmel, eine andere Leinwand wie einen grauen und dunklen Himmel an, und endlich der Vollständigkeit wegen, wenn man will, male man auf ein oder zwei anderen Stücken solcher Leinwand grünes Gesträuch so aus dem Ganzen aber nur undeutlich, unbestimmt verschwommen, ohne

Details und besonders ohne alle scharfen Härten [1]). Alles dies muss verwischt und durchaus ohne bestimmte Form sein; das Wesentliche dabei besteht darin, dass die Töne des Himmels und des Grün sanft sind und sich wie in die Ferne verlieren, alsdann können diese von allen Seiten mit den verschiedensten Tönen bestrichene Stücke Leinwand uns zu Hintergründen dienen, indem sie uns eine grosse Anzahl von Tönen zum Aussuchen darbieten für die Wirkung, die man hervorbringen will. Man kann dann vorher Versuche anstellen und überlegen, welcher mehr oder weniger helle oder dunkle Ton des Himmels oder der Landschaft als Hintergrund am passendsten ist. Man stellt dann um sein Modell her einige Stücke dieser Leinwand auf, wodurch man in den Stand gesetzt wird, von seinem Standpunkt aus zu beurtheilen, was am passendsten ist, den Kopf gut loszusetzen, damit er weder nüchtern noch hart erscheint. Man hat es nicht allein in seiner Gewalt, bald diesen oder jenen Hintergrund zu wählen, deren Töne verschieden sind, sondern man vermehrt diese Verschiedenheit noch durch die Art, wie man sie in der Werkstatt gerade oder schief gegen das Licht stellt, wodurch man die dunklen oder hellen Töne der Hintergründe unendlich verändern kann. Das Modell von allen Seiten von diesen Rahmen umgeben und reflectirt, wird fast eben so, wenigstens in ähnlicher Weise wie unter freiem Himmel beleuchtet sein. Es versteht sich, dass man die verschiedenen Rahmen hinter und auf beiden Seiten des Modells in einer passenden Entfernung aufstellen muss, damit dieselben nicht zu stark und auch nicht zu wenig auf das Modell einwirken.

Grüne Gründe oder überhaupt landschaftliche passen oft sehr gut zum Hintergrund für einen Kopf, allein man muss sie dann wenig ausführen, sie unbestimmt und mit milden Farbentönen malen, besonders aber um den Kopf herum alle Schärfen, bestimmte Formen und Winkel zu vermeiden suchen, mit einem Wort, alle kleinen Details,

---

1) Man bemalt diese Leinwand grob wie eine Theaterdecoration in einer Tempera, mit einem dicken Pinsel von ungefähr zwei Zoll im Umfange und macht die Farben mit sehr schwachem flandrischem Leim an, den man beim Malen lauwarm erhalten muss. Dieser Leim muss erkaltet eine sehr wenig consistente Gallerte sein.

die auf Kosten des Hauptgegenstandes, der doch die Gestalt und zumal der Kopf ist, die Augen auf sich ziehen könnten.

Diese verschiedenen Rahmen muss man verschieden hoch aufstellen, je nachdem es nöthig ist, indem man sie auf Gestelle mit einem Kreuz als Fuss stellt. An der verticalen Seite bohrt man der Länge nach acht bis zwölf Löcher, und vermittelst eines hölzernen oder eisernen Pflocks, den man nach Gutdünken anders stellt, hängt man diese Rahmen in beliebiger Höhe auf [1]).

Diese Rahmen, die mit allen Arten von unbestimmten, in einander verschmolzenen Tönen mehr nur angestrichen, nicht gemalt sind, als wären es unkenntliche Wolken, die mit einigen Flecken und verschiedenen Schattirungen in Graublau, Grauröthlich und Bräunlich, und unten sogar gelblich und grünlich gefärbt sind, diese und ähnliche Rahmen mit bestimmteren Farben, wie sie bereits bei Besprechung der Hintergründe in der elften Lection angerathen sind, leisten die besten Dienste für jeden Hintergrund, den man malen will, wenigstens für den allgemeinen Ton desselben, er mag nun etwas Bestimmtes darstellen oder nur eine gleichmässige Fläche sein, weil man sie nach der mehr oder weniger schiefen Neigung gegen das Tageslicht, welches vom Fenster in die Werkstatt fällt, nach unserem Belieben dunkler und heller machen kann, und überdies hat man noch ein zweites Mittel, sie verschiedenartig erscheinen zu lassen, indem man sie näher oder entfernter vom Modell aufstellt.

Dies Mittel ist sehr zu empfehlen, weil es gar nicht kostspielig ist und bei aller Einfachheit gute Dienste leisten kann, denn sehr häufig ist das Innere einer Werkstatt gar nicht dazu geeignet einen vortheilhaften Grund abzugeben, es ist entweder zu dunkel oder zu hell oder zu ungleich und unruhig durch dunkle Möbel von Nussbaum oder Mahagoni, welche darin aufgestellt sind. Diese Rahmen helfen Allem ab, man macht sie nach Belieben und verändert die Art, Farbe und Natur der Hintergründe

---

1) Man sehe die sechste Kupfertafel, Fig. *P*, wo eine kleine Abbildung von einem dieser Gestelle ist, die zum Aufhängen der Rahmen dienen. Man bedient sich derselben auch, um daran ein Gemälde zu hängen, das man copirt, sowie auch Zeichnungen, Kupferstiche u. dgl.

in seinen Arbeiten wie es einem Jeden passend und günstig erscheint.

Es ist sehr unrichtig, wenn man glaubt, dass man zu viel Werth auf einen Hintergrund legt und dies für falsch hält; er ist im Gegentheil eine Parthie, die viel Aufmerksamkeit und Nachdenken erfordert. Ein sonst sehr gut gemalter Kopf kann auf einem schlecht gewählten Grunde gar keine Wirkung machen, und man weiss, dass die geschicktesten Künstler die Hintergründe ihrer Gegenstände oder ihrer Portraits oft verändern und von Neuem malen.

Dieses hier besprochene Mittel erspart viele Versuche auf der Leinwand. Vermittelst dieser Rahmen verändert man seinen Hintergrund, hinten, auf den Seiten des Modells, bis man damit zufrieden ist. Das heisst, bis der Gegenstand sich gut vom Grunde lossetzt, ohne dass dadurch weder die Frische der Fleischfarbe, noch die Kraft der Hauptschatten zerstört wird; denn sowohl das Eine als das Andere, wenn es richtig ausgeführt ist, trägt gleich viel zur Gesammtwirkung und Modellirung eines Kopfes und jedes Gegenstandes bei, der immer vom Grunde entfernt erscheinen muss, gleichsam als wenn wirklich Raum und Luft ganz um den Gegenstand herum vorhanden wären.

Ist man dahin gelangt, dass man mit dem allgemeinen Ton des Grundes zufrieden ist, so hindert uns nichts, darauf einige Details anzubringen, wenn der Gegenstand es mit sich bringt; mithin kann man eine Architektur, ein Interieur, Felsen, Gebüsch, Himmel, Meer etc. daraus machen. Allein immer muss man darauf sehen, dass eine solche Darstellung in einer breiten, unbestimmten und weichen Weise angedeutet werde, damit nichts unruhig [1]) erscheine, so dass die Aufmerksamkeit des Betrachtenden dadurch nicht abgelenkt, sondern alles Interesse auf das hingelenkt wird, was den Hauptgegenstand des Ge-

---

1) Man sagt, dass ein Grund oder auch eine Composition unruhig sei, wenn zu viele Gegenstände auf einmal die Blicke auf sich ziehen, entweder dadurch, dass sie zu stark beleuchtet oder zu bestimmt angegeben, oder zu hart detaillirt sind; denn nichts darf bei dem ersten Anblick unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen als der Hauptgegenstand.

mäldes ausmacht. Dies hindert dennoch nicht, selbst auch den verschiedenen Parthieen eines Grundes einige Aufmerksamkeit zu gönnen. Es giebt sogar Einiges, was detaillirt und gut ausgeführt sein muss, nämlich die Beiwerke, die gewissermassen mit zur Figur gehören, wie etwa ein Lehnstuhl, ein Tisch, ein Baumstamm, Blumen, mit einem Worte Alles, was sehr nahe oder sogar vor der Figur steht. Allein alles dasjenige, von welchem man annimmt, dass es in einer gewissen Entfernung hinter den Personen als Hintergrund erscheinen soll, muss in einer weichen, wenig bestimmten Weise gemalt sein.

Unter den verschiedenen Arten von Himmeln wird diejenige als Hintergrund die beste Wirkung machen, welche einen trüben mit Wolken bedeckten Himmel darstellt, weil viele und mancherlei Arten von Tönen dabei angebracht werden können, die sich zu den Köpfen sehr harmonisch stimmen lassen. Da es in der freien Wahl des Malers steht, die Massen und die Töne der Wolken nach seiner Phantasie zu ordnen, so wird er nicht unterlassen, wenn er seine Kunst versteht, sich dieses geschickt zu Nutze zu machen und einige Parthieen dunkler und andere nach Belieben heller halten, um dadurch seinen Kopf, was Wirkung und allgemeine Harmonie betrifft, mehr hervortreten zu lassen. Der Einwurf etwa, dass es falsch sei, einen Kopf oder sogar eine ganze Figur mit einem starken Licht zu beleuchten, während sie sich auf einem stürmischen oder regnerischen Hintergrunde absetzt, ist nicht zutreffend. Man sieht dies täglich, die Figur kann ihr Licht von Morgen erhalten, wo der Himmel hell und klar sein kann, indessen gegen Abend oder Mittag der Himmel mit Wolken bedeckt und dunkel ist. Der Maler malt niemals den Himmel, den er hinter sich hat, denn diesen sieht er nicht, er malt und kann keine andere Parthie des Himmels malen, als die er vor sich hat, mithin ist es keineswegs diejenige, wodurch ein Modell beleuchtet wird. Uebrigens sind die Bedingungen vollkommster Naturtreue auch in dieser Beziehung nicht das Maassgebende bei dem Hintergrund eines Portraits. Das allein Nothwendige hierbei ist, dass sich Alles zu einem harmonischen Eindruck vereinige und nichts dem Beschauer als unnatürlich, unmöglich oder widersinnig erscheint. Für den jungen Künstler sind solche Betrachtungen sehr

beherzigenswerth, damit er sich daran gewöhnt, seine Bilder nicht als etwas willkürlich Hingemaltes, sondern als etwas, was eine Wirklichkeit darstellt, zu betrachten. Seine Phantasie soll ihn führen, aber nicht zum Widernatürlichen und zur Unnatur.

Was man sorgfältig zu vermeiden hat, ist, einen Kopf auf einen sehr hellen und schön blauen Himmel als Grund abzusetzen, nichts ist unvortheilhafter, denn dieses schöne Blau vernichtet nicht allein die Frische des Fleischtones, sondern ein so klarer und heller Grund nöthigt überdies den Maler seinen Gegenstand ganz als Silhouette abzusetzen, d. h. er muss also die ganze Figur viel dunkler halten als den Grund, wenn er nicht in eine übermässige und geschmacklose Helligkeit und Blässe verfallen will. Es gehört aber allerdings schon eine grosse Kunstfertigkeit dazu, eine Figur als Silhouette abzusetzen und sie in der Masse doch Licht genug zu halten, dass dies natürlich und wahr und zugleich malerisch und interessant erscheint. Möglich ist dies wohl, aber nicht für Anfänger.

Fortsetzung: Vom Tageslicht in der Werkstatt.

Es ist oben gesagt, dass man den unteren Theil des Fensters bis zu einer Höhe von ungefähr fünf, sechs oder mehr Fuss von dem Fussboden verhüllen muss. Dies geschieht vermittelst einer Gardine, die man auf beiden Seiten der Fensterbekleidung durch Ringe fest macht. Diese Gardine muss die Lichtstrahlen vollständig abhalten, damit sie aber auch nicht zu schneidend gegen den Glanz des Lichtes absteche, was die Augen des Modells ermüden würde, so muss man sie aus zwei verschiedenen Tüchern zusammensetzen, aus einem dunklen und einem weissen, welche man an den Rändern zusammennäht. Das schwarze verhindert das Durchscheinen des Lichtes und muss auf die Seite der Glasfenster kommen, das weisse sieht man im Innern der Werkstatt. Dadurch erlangt man, dass diese Gardine, die nicht mehr durchsichtig ist, dennoch nach innen zu keine zu schneidende Dunkelheit bildet, weil man blos das weisse Futter sieht, das, ob es gleich im Schatten ist, dennoch Helligkeit genug behält und gegen das Tageslicht oben nicht grell abschneidet. Zu diesem Zweck muss man die weisse Leinwand

doppelt einen bis zwei Zoll das Schwarz überragen lassen, damit das obere Ende des Vorhanges eine halbe Durchsichtigkeit behält.

Man kann auch das Tageslicht in anderer Art einschränken, so dass es sehr hoch von oben auf das Modell fällt, der Maler aber dennoch das Licht des ganzen Fensters für sich zur Beleuchtung seiner Arbeit benutzen kann, was wenn er in der Nähe des Fensters arbeiten muss, sehr wünschenswerth ist. Bei der vorhergehenden Art aber würde es unmöglich sein, da je höher jene Gardine gestellt wird um so entfernter vom Fenster auch erst überhaupt das wirkliche Licht beginnt. Das Modell wird durch die geringere und stark von oben kommende Lichtmasse in den oberen Parthieen sehr hell, dann aber nach unten mit sehr starker Abtönung erscheinen (Rembrandt'sche Beleuchtung).

Zu diesem Zweck nehme man eine viel längere Gardine, als die vorhergehende ist, und hänge sie an einen eisernen Winkel, dessen Eisen überall rund sein muss, damit die Gardinenringe horizontal laufen können, wie bei gewöhnlichen Gardinen. Der senkrechte Arm muss sich in zwei eisernen Ringen drehen können, wovon einer oben, der andere unten ist, um mit Leichtigkeit und nach Belieben die Gardine mehr oder weniger dem Fenster nahe bringen oder davon entfernen zu können. Diese winkelrechte Stange dreht sich wie eine Thür in ihren Angeln, so dass, wenn man sie von dem Fenster entfernt, diese Seite der Gardine sich dem Modell nähert, welches das Tageslicht nun blos von oberhalb der Gardine erhält, indessen der Maler alles Licht bekommt, das er haben will [1]). Man darf diesen Winkel nur so weit öffnen, dass das Modell nicht auch von der Seite vom Fenster Licht erhält, sondern nur von oben her; die gegen das Fenster gerichtete Seite der Gardine muss dunkel sein, weil sonst der Maler, der

1) Man sehe die fünfte Kupfertafel, Fig. *O*, auf welcher im Kleinen die Gestalt dieser Gardine und der Vorhangstange gezeichnet ist. Der horizontale Theil muss sich nach der Breite des Fensters richten und mindestens 2 Fuss weniger als dieses haben, der senkrechte ungefähr fünf Fuss und so auch die Gardine selbst. Man kann mit der Höhe der Gardine abwechseln, indem man in der Höhe der verticalen Vorhangstange einige Löcher bohrt, in welche man einen Pflock in der Höhe, in welcher man sie haben will, steckt.

sie vor Augen hat, von ihrem Widerschein geblendet werden würde. Es ist gut, wenn die innere Seite der Gardine wiederum hell ist, damit die übermässig scharfen und starken Abschnitte von Helligkeit und Dunkelheit die Augen des Modells nicht zu sehr blenden und angreifen, wie schon vorher bemerkt ist.

Wenn man in der Werkstatt zwei Fenster auf einer und derselben Seite hat und die Spiegelwand, welche beide trennt, nicht mehr als zwei oder drittehalb Fuss beträgt, die Fenster aber ungefähr in der Mitte des Zimmers angebracht sind, so dass Raum hinter dem Modell und hinter dem Maler zum Zurücktreten vorhanden ist, dann kann man vermittelst dieser Einrichtung eine sehr pikante Beleuchtung für sein Modell herstellen. Die Einrichtung muss so sein, dass der Maler das Licht von dem Fenster erhält, das von dem Modell am weitesten entfernt ist, während dieses letztere nur durch das andere Fenster beleuchtet sein muss. Dies geschieht durch eine bewegliche zwischen beide Fenster gestellte Gardine, ähnlich der, von welcher so eben geredet worden ist, je nachdem man sie nun nach der einen oder anderen Seite wie eine Thür bewegt, fängt man das Licht des Malers für das Modell auf, und umgekehrt, das Licht des Modells für die Blicke des Malers.

Diese Gardine muss nahe an der Decke auf den horizontalen Arm des Gestelles aufgehängt sein und bis auf einige Zoll auf den Fussboden herabhängen. Die Gardine muss in diesem Falle von sehr dunkler Farbe und zwar auf beiden Seiten sein, damit sie weder den Maler, noch das Modell blendet. Mit dieser Art, das Modell zu beleuchten, bringt man starke Effecte hervor, denn die Lichter die von der Seite kommen, sind sehr stark und scharf, während die Schatten dem Fenster gegenüber sehr breit sind. Diese Wirkung welche etwas sehr interessantes und pikantes hat, wird selten bei eigentlichen Portraits anzuwenden sein, weil die zu grossen Schattenmassen nicht günstig für die Entfaltung der Aehnlichkeit und einer angenehmen Erscheinung im Allgemeinen sind.

Es giebt noch eine andere, von der vorigen verschiedene Art, das Tageslicht in eine Werkstatt zu bringen, welche wohl eigentlich die vortheilhafteste von allen ist. Allein um davon

Gebrauch zu machen, muss man sein eigenes Haus haben oder sich wenigstens zu einer ansehnlichen Ausgabe in einem anderen Hause entschliessen, wenn dort das Local zu dieser Einrichtung passend ist.

Man richtet seine Werkstatt unmittelbar unter dem Dache ein, in welchem man eine Oeffnung mit einer Glasbedeckung und ungefähr in so schiefer Lage, wie bei einem Gewächshause, anbringt, und von dieser Oeffnung erhält man dann allein alles Licht. Nichts ist mit der Schönheit und Reinheit eines solchen Lichtes zu vergleichen, da es natürlicher Weise von der Höhe kommt, so bedarf es keiner Gardinen und sonstiger Hülfsmittel, alle Gegenstände erhalten unter diesem schönen Lichte ein bewundernswürdiges und charakteristisches Aussehen und weder die Augen des Modells noch des Malers werden dadurch ermüdet.

Zum Schluss sei noch einmal wiederholt dass man, welche Art von Beleuchtung man auch einrichte, den Sonnenschein und alle Reflexe von aussen vermeiden muss, besonders solche, welche das Modell treffen können, denn sie verändern den Localton des Fleisches und aller übrigen Gegenstände zu sehr und ob sie gleich immer mehr oder weniger hinderlich sind, so sind sie es doch weniger, wenn sie nur auf den Platz des Malers fallen.

Wie man sich in einigen Fällen gegen die Widerscheine von aussen schützen kann.

Man kann sich gegen den Widerschein der benachbarten Gegenstände, einer Mauer, eines Schornsteins, selbst der Bäume verwahren, wenn diese Gegenstände nicht gar zu hoch und besonders der Werkstatt nicht zu nahe sind.

Dieses geschieht vermittelst einer Art hölzerner schräger Fensterladen, oder einfacher mit Leinwand überspannter Rahmen und in der Art angewendet, wie dies bei den Fenstern der Gefangenen üblich ist.

Dieser Fensterladen ist einem gewöhnlichen Pulte von unten angesehen, ähnlich, dessen beide breiten Seiten in die Höhe gerichtet sind und sich unten in einen spitzen Winkel endigen, welcher an der Fensterbrüstung und dergestalt angebracht ist, dass beide Seiten das Licht auffangen, welches rechts und links bei einer

blos schiefen und von oben nach der Strasse überhängenden Platte, die an den Seiten offen ist, einfallen könnte.

Hiernach besteht dieser Fensterladen aus drei Stücken, nämlich aus dem Boden, der so breit als das Fenster sein muss, und aus den beiden Seitenstücken, welche noch innerhalb der Mauerdicke oben zwölf und mehr Zoll breit nach unten spitz zu geschnitten und mit dem Mittelstück verbunden sind.

Mit der spitzen Kante auf der Fensterbrüstung ruhend lässt sich die so zusammengefügte Einrichtung ausserhalb des Fensters nach Belieben neigen, wobei das untere Ende fest stehen bleibt.

Unten in der Mitte der Platte lässt man eine Oeffnung von sieben Linien zum Abfluss des Regenwassers, und oben schraubt man einen Ring ein, durch welche eine Schnur geht, um damit den Fensterladen zu halten und ihn in der nothwendigen Neigung fest zu stellen. Diese Neigung wird durch die Höhe der äusseren Gegenstände, die man verdecken will, bestimmt; je mehr man die Schnur an sich zieht, desto höher erscheint der Fensterladen, und verdeckt um so mehr die Gegenstände; je mehr man ihm aber die Neigung nach der Strasse zu giebt, desto mehr Tageslicht fällt in das Innere des Zimmers. Die nöthige Neigung, um die Widerscheine abzuhalten muss der Künstler selbst bestimmen und sich so wenig Licht als möglich dabei entziehen.

Um allen etwa möglichen übeln Zufällen vorzubeugen, befestigt man das Untertheil des Fensterladens durch zwei Nägel oder runde Zapfen, die in der Mauer angebracht sind. Diese Nägel müssen in den Löchern, die man am unteren Ende der Seitenstücke macht, nur locker einpassen, damit man vollständige Freiheit hat den Fensterladen nach Belieben zu neigen und zu heben.

Die Seitenstücke des Fensterladens verschliessen die Lücke, die durch die angebrachte Neigung entstehen würde, und müssen daher eine Breite haben, die zu der grössten Oeffnung, die man dem Fensterladen zu geben veranlasst sein könnte, im Verhältniss steht.

Was die Höhe des Ganzen betrifft, so berechnet man diese nach der grösseren oder geringeren Höhe der äusseren Gegenstände, deren Widerschein man fürchtet. Es steht in unserer Gewalt, die Wirkung dieser Höhe abzuändern, indem man dem

Fensterladen mehr oder weniger Neigung giebt. Das Ganze streicht man mit Oelfarbe inwendig schwarz, auswendig in einer beliebigen Farbe an, um das Holz zu conserviren.

Der Vortheil dieser Einrichtung statt einer blossen Gardine ist sehr gross, insofern ein solcher Fensterladen die Gegenstände, welche reflectiren würden, ganz bedeckt und dessenungeachtet das Tageslicht wie durch einen Trichter bis unten an das Fenster einfallen lässt, wogegen eine Gardine einen grossen Theil des Tageslichts der Werkstatt entzieht.

Mittel sich gegen die Sonnenstrahlen zu schützen, wenn man keine Werkstatt nach Norden hat.

Man lässt einen Rahmen von leichtem Holz machen, worauf man ein dünnes und feines Papier aufspannt. Das vegetabilische Papier ist das beste dazu und muss vom grössten Format sein. Man leimt diese Bogen aneinander, indem man sie nur etwa vier Linien breit auf einander legt.

Um das Fälteln des Papiers zu vermeiden, muss man es nicht mit Stärkekleister, sondern mit Mundleim zusammenleimen [1]). Der Rahmen darf gar kein Querholz haben, welches das Licht abhalten würde, er muss nur aus vier Seitenhölzern bestehen, die ein mehr oder weniger langes Viereck, je nach der Form des Fensters, bilden.

Nachdem man die Papierblätter so vereinigt hat, dass das Ganze den Rahmen bedecken kann und darüber hinausragt, nimmt man das Maass des Rahmens, indem man auf dem Papier, das man auf dem Parquet ausgebreitet hat, mit einem Bleistift den

---

1) Der Mundleim ist eine Art gelblicher Gallerte, welche aus einer Mischung von arabischem Gummi, etwas Zuckerkand und weissem Weinessig besteht. Man kauft ihn in kleinen Streifen von drei Zoll Länge bei den Papierhändlern. Bei dem Gebrauch feuchtet man etwa einen Zoll lang im Munde zwischen den Zähnen an. Nach einigen Minuten spürt man, dass er durch den Speichel und die Wärme des Mundes weich wird. Hierauf legt man sein Papier gehörig, und indem man es mit dem Leime reibt, befestigt man es auf zwei oder drei Stellen, damit es in der Ordnung bleibe, und auf jede Stelle, die man leimen will, legt man schnell ein anderes Stück Papier, über welchem man mit einem Falzbein die Stelle reibt, damit sie den Leim annimmt.

ganzen Umfang des Rahmens umzieht. Rings herum lässt man noch einen Streifen übrig (etwa 18 Linien von dem Papier), der dazu dient, um dasselbe auf den hölzernen Rahmen fest zu kleben.

Man erhält jetzt durchsichtiges Ellenpapier bis zu fünf Fuss Breite, bei dem man natürlich die Mühe des Zusammenklebens erspart und das man wenn es verdorben ist, mit Leichtigkeit erneuern kann. Noch besser und jedenfalls dauerhafter, da es ein Gewebe, ist das ganz durchsichtige englische Baus-Leinen, dessen sich jetzt die Architekten zum Kalkiren grösserer und kleinerer Zeichnungen bedienen, das zwar nicht nass gemacht werden darf, aber leicht mit kleinen Nägeln ganz glatt aufzuspannen ist. Das Papier aber, eines wie das andere, spannt man auf den Rahmen, wie man immer Papier aufspannt. Man benetzt es überall leicht mit einem Schwamm, die Ränder ausgenommen, die man nach oben umgebogen haben muss, weil sonst der Kleister nicht darauf haften würde. Ist das Papier angefeuchtet, so überzieht man die trockenen Ränder mit Stärkekleister, und klebt sie auf den hölzernen Rahmen, ohne stark anzuziehen, und besonders auf einer Seite nicht mehr, als auf der anderen. Das noch nasse Papier wird schlaff und nicht gespannt genug zu sein scheinen, allein nach dem Trockenwerden wird es unserer Erwartung entsprechen. Zieht man das Papier, während es nass ist, zu stark an, so wird es während des Trocknens reissen, wenn es zu sehr ausgedehnt war — oder den hölzernen Rahmen krumm ziehen.

Um dieser grossen Spannung des Papiers etwas entgegen zu setzen, zieht man einen mässig starken Bindfaden von einem Winkel bis zu dem gegenüberstehenden, einen anderen befestigt man an einem der zwei anderen Winkel des Rahmens, und ehe man ihn an den entgegengesetzten Winkel befestigt, zieht man ihn um die Mitte des ersten Bindfadens oder macht dort sogar einen Knoten, und alsdann befestigt man das Ende dieses letzten Bindfadens an den Winkel, der noch keinen hat. Dieses Kreuz in dem Rahmen unterstützt ihn hinlänglich, dass er nicht so leicht gebogen werden kann. Den Bindfaden befestigt man mit kleinen Knopfnägeln, die in dem weichen Holze leicht haften.

So ist der Rahmen fertig. Er wird einige Zoll breiter sein, als das Glas der Fensteröffnung, damit er, wenn die Sonne von der Seite scheint, die Strahlen derselben abhalten kann.

Man darf das Papier nicht ölen, weil es dadurch zu gelblich werden würde. Uebrigens ist es durchsichtig genug, wenn die Sonne darauf scheint, und wenn keine Sonne scheint, so lässt man den Rahmen weg und braucht ihn nicht. Gardinen von Zeug taugen nicht, theils weil die Sonnenstrahlen zwischen den Fäden durchgehen, theils weil sie nicht gleichförmig angespannt sind.

Wie man den Papierrahmen aufhängt und gebraucht, indem man ihn immer in der Höhe erhält, in welcher der Sonnenschein sich zeigt.

Man schraubt in jeden oberen Winkel des Rahmens einen kleinen Ring; diese Ringe halten denselben vermittelst Häkchen an einer kleinen Schnur befestigt, die zum Auf- und Herunterlassen des Rahmens dient. Vermittelst zweier Rollen, die von Metall oder Holz sind, und in welchen man die Schnuren gehen lässt, zieht man ihn auf wie jeden gewöhnlichen Fenstervorhang.

Gegen Abend oder am Morgen, wo die Sonne nicht hoch über dem Horizont steht, bescheint sie nur einen Theil des Rahmens; man würde aber nicht Licht genug haben, wenn man wegen einer kleinen Parthie, worauf die Sonne scheint, genöthigt wäre, den Rahmen vor der ganzen Oeffnung des Fensters geschlossen zu halten.

In diesem Fall lässt man den Rahmen an der Schnur auf der linken Seite herunter und nur bis zu der Höhe vor dem Fenster, wo die Sonne hinstrahlt; alsdann lässt uns der obere Theil des Fensters das wirkliche Licht zukommen.

Man hängt an die Schnur auf der linken Seite ein kleines bleiernes Gewicht, welches der Schwere des Rahmens genau das Gegengewicht hält, dergestalt, dass dieser in jeder verlangten Höhe auf seiner Stelle stehen bleibt, so lange man nicht an der Schnur zieht, um ihn höher zu stellen.

Will man den Rahmen höher haben, so zieht man das Bleigewicht herunter; verlangt man ihn niedriger, so hebt man das

Blei ganz sanft, wodurch der Rahmen durch sein eigenes Gewicht heruntergeht und stehen bleibt, sowie man aufgehört hat jenes in die Höhe zu heben.

Die Höhe des Rahmens bestimmt man so, dass, wenn er den Fussboden berührt, sein oberer Theil die schwarz und weisse Gardine, die an dem Fenster befestigt ist, nicht überragt.

Auf diese Weise ist es selten nöthig den Rahmen abzunehmen, und wenn man das Fenster nicht zu öffnen braucht, so kann er so hängen bleiben, bald hoch, bald niedrig, wie man seiner bedarf. Will man ihn ganz und gar wegnehmen, so darf man ihn nur abhaken, damit sich aber die Schnuren nicht verwirren, muss man zuvor die Schnur mit dem Gegengewicht durch einen Nagel festhalten.

Am nützlichsten ist diese Einrichtung, wenn bei einem veränderlichen Himmel die Sonne sich zeigt und von Minute zu Minute wieder verschwindet. Dieser Wechsel des Lichts und Schattens würde den Maler ungeduldig machen, wenn er allemal den Rahmen thatsächlich aufhängen oder abhängen oder abheben müsste; allein hier bedarf es nur eines Handgriffs, ohne seinen Sitz zu verlassen. Wenn man die Sonne in der Werkstatt hat, giebt es keine bessere Einrichtung. Die Nordseite ist allerdings vorzuziehen, das Licht ist viel gleichförmiger, und man bedarf aller dieser Einrichtungen nicht, die jedenfalls eine vielfache Veränderung des Lichts hervorbringen.

Von dem Platz, welchen der Maler gewöhnlich in seiner Werkstatt einnimmt. Von der Grösse, Proportion und besten Anordnung derselben.

Der Maler wählt fast immer seinen Platz so, dass er das Fenster zur linken Hand hat, denn wenn er sich anders stellt, so wirft seine rechte Hand, welche den Pinsel hält, einen Schatten auf sein Gemälde. Den Rücken wendet er ein wenig gegen das Licht, damit er nicht geblendet wird und auch, damit sein Gemälde desto heller beleuchtet werde und dem Lichte fast gegenüber stehe beim Malen selbst. Jedoch hat dasselbe in dieser Stellung mehr Licht, als es jemals später an der Wand

haben wird. Deshalb stellt man während des Malens sein Bild oftmals weiter zurück und im rechten Winkel gegen die Fensterwand, so wie es etwa später auf der Seitenwand eines Zimmers aufgehängt wird und beobachtet, in wie weit man bei dieser schwächeren Beleuchtung mit dem Licht oder den Lichtmassen heller gehen, wie weit man die Schatten mildern, damit sie nicht zu schwarz, oder verstärken müsse, damit sie kräftig genug erscheinen.

Das Licht in der Werkstatt eines Malers soll nur durch Ein Fenster fallen. Ausserdem muss das Local Raum genug haben, damit die Person, welche man malt, wenigstens fünf oder sechs Fuss von dem Fenster entfernt sitzen kann und eben so viel oder wo möglich noch mehr Raum hinter dem Stuhl des Modells übrig bleibe. Auch muss der Künstler selbst hinter sich einen freien Raum haben, damit er von Zeit zu Zeit sich von seinem Gemälde fünf bis sechs Fuss entfernen könne, um desto besser über die allgemeine Wirkung seiner Arbeit urtheilen zu können. Das Zimmer muss demnach wenigstens funfzehn bis achtzehn Fuss nach jeder Seite haben, und wenn mehr möglich ist, wird dies nur um so besser sein. In einem engen Locale nach der Natur zu malen, ist zwar nicht unmöglich, allein die Nähe der Wände und die dadurch entstehenden starken Reflexe sind mindestens sehr störend. Wenn man bloss ein Gemälde copirt, so sind diese Uebelstände weniger störend.

Malt man Jemanden in ganzer Figur von Kopf bis auf die Füsse, so ist es schlechterdings nothwendig, das Modell noch weiter von sich zu entfernen, sonst würde eine perspectivisch ganz richtige Zeichnung sehr unangenehm wirken. Wenn dann der Maler seine Blicke auf die unteren Parthieen des Modells richtete, so könnte er seine Figur noch so treu zeichnen, wie er sie da sieht, es würde jederzeit eine unangenehme Wirkung zur Folge haben, weil sie zu verkürzt gegen den Obertheil, also überhaupt zu kurz erscheinen würden. Alle Beiwerke, Stühle, Tische und selbst der Fussboden würden den Anschein haben, sich vorüber zu neigen. Man beachte also wohl, dass man zwar den Kopf in einer Entfernung von nur fünf oder sechs Fuss malen kann, um die Details desto genauer erkennen zu können, allein es bleibt unerlässlich, von dem Modell wenigstens doppelt so

weit entfernt zu sein, sowohl um die ganze Figur zu zeichnen, als auch, um alles das zu malen, was nicht zu den Fleischparthieen gehört. Bemerkt man dann in den Conturen des Kopfes und der Hände, oder selbst der Arme und der Taille etc., einige kleine Verschiedenheiten, welche nur durch die veränderte Ansicht dieser Parthieen aus der Nähe entstehen, so darf man doch nichts an dem aus der Entfernung gemachten Contur ändern, denn dadurch würde die perspectivische Ansicht dieser Theile unrichtig werden.

Nun kann die Werkstatt möglicher Weise so beschaffen sein, wenn man das Modell neun oder zehn Fuss von sich entfernt, das Licht nicht mehr mit hinlänglicher Kraft auf dasselbe fällt. In diesem Falle muss sich der Maler selbst zurückziehen, damit für sein Modell von dem vollen Lichte, von welchem es beleuchtet werden soll, nichts verloren geht, oder wenigstens das Modell nur einige Fuss zurücksetzen und sich selbst dann eben so viel. Diese Anordnungen sind vollständig von dem Local abhängig, wo das Modell sitzt und von der Art des Fensters in der Werkstatt.

Wenn es die Höhe der Decke und zumal die Höhe des Fensters, durch welches das Licht kommt, irgend erlaubt, ist es sehr wünschenswerth, einen Modelltisch zu haben, d. h. einen grösseren Kasten von neun bis achtzehn und mehr Zoll Höhe und einer solchen Oberfläche, dass man das Modell darauf stellen und auch bequem setzen kann, also mindestens drei und einen halben Fuss breit und fünf Fuss lang. Dies, so wie namentlich die Höhe richtet sich aber wesentlich nach der Grösse und Höhe der Werkstatt. Dass aber eine solche Aufstellung des Modells viel günstigere Ansichten, zumal für ganze Figuren, geben wird, ist leicht zu erkennen.

Das Fenster, von welchem das Licht herkommt, muss so viel als möglich in der Mitte des Zimmers sein, aber zwei oder drei Fuss näher nach der Wand, gegen welche der Maler mit dem Rücken sitzt, als nach der anderen Seite, wo der gewöhnliche Platz seiner Modelle ist. Es ist wesentlich, hinter dem Stuhl der Modelle einen hinlänglich grossen Raum übrig zu haben, theils um nöthigenfalls die Rahmen, von denen vorher gesprochen

ist, aufzustellen, theils damit nicht die Wände dem Modell zu nahe sind, und man nicht dadurch verleitet werde, auch im Bilde den Hintergrund zu nahe an der Figur erscheinen zu lassen.

Wenn man junge Frauen oder Kinder malt, die meistentheils eine frische Fleischfarbe haben, so stellt man sie so, dass sie das Licht mehr von vorn als von der Seite erhalten, wodurch die Schattenmasse wesentlich kleiner wird. Die auf diese Art beleuchteten Portraits sind zwar nicht immer so effectvoll als die anderen, allein sie sind viel angenehmer und vortheilhafter.

Im Allgemeinen vermeidet man, selbst bei Portraits junger Männer, sie durch ein zu sehr von der Seite kommendes Licht zu beleuchten, das heisst, der Theil des Gesichts auf der Schattenseite muss wenigstens immer noch etwas beleuchtet sein, denn nichts ist unangenehmer, als ein Gesicht, das auf einer Seite ganz hell und auf der anderen Seite ganz dunkel ist. Etwas anderes ist es bei einem Gemälde, das aus mehreren Figuren besteht; bei diesen würde es affectirt sein und Mangel an Kunst und Geschmack verrathen, wenn man alle Köpfe auf gleiche Art beleuchten oder allen einen und eben dieselbe Stellung geben wollte, vielmehr muss man so viel als möglich sowohl die Stellung als die Beleuchtung wechseln lassen und dadurch eine Mannigfaltigkeit erstreben, die schon an und für sich dem Gemälde einen Reiz verleiht.

Es ist oben gesagt, dass ein Maler das Licht von der linken Seite haben muss, und die Gründe sind dazu angeführt; dessenungeachtet kann er auch das Gegentheil thun und von vorn oder von rechts beleuchten, wenn ihm die Wirkung der Natur so besser gefällt, oder vielleicht sein Bild später in derselben Beleuchtung placirt werden soll. Uebrigens ist die Unbequemlichkeit für den Oelmaler gering, da das Gemälde, woran er arbeitet, fast immer senkrecht auf der Staffelei steht, und die Hand des Künstlers nur einen leichten Schatten auf sein Gemälde werfen kann, da das Licht in der Werkstatt von obenher vom Fenster kommt.

Es ist schon von der schlechten Wirkung für die Perspective aller Gegenstände eines Gemäldes gesprochen, wenn der Standpunkt des Malers allzu nahe vor ihnen oder überhaupt zu hoch ist. Also nicht allein wenn man eine ganze Figur, sondern auch

wenn man Möbel und andere Beiwerke eines Gemäldes zeichnet, so setze man sich auf einen niedrigen Stuhl, jedenfalls niedriger als gewöhnlich, dadurch wird der Augenpunkt und der Horizont des Gemäldes viel niedriger werden, die horizontalen Flächen der Gegenstände senken sich nicht scheinbar so stark nach vorn und dies giebt eine viel angenehmere Erscheinung. Dass die Kenntniss der Perspective eine ganz nothwendige Sache für jeden Künstler ist, ist bei verschiedenen Gelegenheiten bereits ausgesprochen worden, die so eben gemachten Bemerkungen bezeugen von neuem die Nothwendigkeit des Studiums derselben.

Wie die Werkstatt eines Malers gekehrt werden muss, um den Staub so viel als möglich zu vermeiden.

Schliesslich, wie trivial es auch erscheinen mag, wird es gut sein, denen welche keine Idee davon haben, eine Unterweisung zu geben über die beste Art eine Maler-Werkstatt zu reinigen. Die Sache an und für sich ist wichtig genug, weil Staub und Schmutz überaus schädliche Dinge für die Oelmalerei sind.

Man thue eine der Grösse der Werkstatt entsprechende Menge Sägespäne in eine kleine Wanne, befeuchte sie mit warmem Wasser, das viel leichter eindringt als das kalte und giesse nur so viel darauf, als nöthig ist, um die Späne feucht, aber nicht grade zu nass zu machen. Diese feuchten Sägespäne streue man auf den Fussboden überall aus, bewege sie mit einem Besen von Birkenreisern oder starkem Reisstroh ohne eigentlich zu kehren, sondern rolle sie nur überall hin, damit sie allen feinen Staub einschlucken, der sogleich in der Stube aufsteigen würde, wenn sie ganz trocken bliebe.

Hierauf kehre man thatsächlich damit und man wird gar keinen Staub gewahr werden. Das Ganze, wenn es noch etwas feucht ist, übergehe man zuletzt mit einem Borstbesen.

Anderes Mittel, sich vor dem feinen Staub zu schützen.

Es ist jetzt vielfältig gebräuchlich dem Fussboden einen Oelanstrich zu geben um ihn öfters waschen zu können, ohne das Holz zu schädigen. Nichts ist besser für eine Werkstatt als dies; man reinigt und wäscht sie mit grösster Leichtigkeit, ohne den geringsten Staub zu verursachen. Um einen solchen Fussboden herzustellen, verfährt man wie folgt.

Verfahren, den Fussboden zu streichen.

Wenn der Tischler den Fussboden gelegt hat, so tränkt man ihn mit sehr heissem Leinöl, das man mit einem grossen Pinsel überall gleichmässig aufstreicht; diesen ersten Anstrich lässt man trocknen, und da dies im Sommer geschehen muss, so dringt er bei günstiger Witterung bald in das Holz.

Wenn Alles eingesogen zu sein scheint, so macht man einen zweiten, sehr reichlichen Oelaufstrich, hierauf einen dritten, und selbst einen vierten, wenn es nöthig ist, indem man immer den vorhergehenden wieder trocken werden lässt. Wenn endlich das Holz ganz voll gesogen und das Oel, ohne einzuziehen, auf der Oberfläche stehen bleibt, so ist es genug, man lässt es trocknen und füllt alle Ritzen und Löcher des Fussbodens sorgfältig mit gutem Glaserkitt aus.[1]) Hierauf streicht man den Fussboden mit einer beliebigen passend erscheinenden Farbe an, nur muss die Hälfte Bleiweiss darunter kommen, das mit gekochtem Lein- oder Nussöl angemacht ist, aber kalt und ohne alle Beimischung von irgend einer Essenz oder anderen Zuthat und ja nicht mit zu dicker Farbe oder zu dickem Auftrag der Farbe. Diesen ersten Anstrich lässt man trocknen, übergeht ihn mit einem

1) Soll der Glaserkitt gut und dauerhaft sein, so muss er aus Bleiweiss ohne Beimischung von Kreide verfertigt sein; allein man kann etwas rothen oder gelben Ocker oder Schwarz etc. hinzuthun, um ihm die weisse Farbe zu nehmen. Man vermischt es mit gekochtem Leinöl und thut nur so viel davon hinzu, als nöthig ist, um eine sehr steife Paste zu machen, die man mit einem starken runden Holze und auf einem harten Steine oder starken Brette stösst und wendet, — wenn dies genügend geschehen ist, so ist sie gut.

zweiten und mit einem dritten, der dünner ist wie die übrigen. Dies ist hinreichend für eine lange Dauer des Anstrichs, wenn man nur nicht Kreide oder sonst ein schlechtes Weiss statt des Bleiweiss nimmt und der Anstrich vollkommen getrocknet ist, ehe man ihn zuerst betritt. Später auch muss man darauf bedacht sein, vor dem Eintritte in ein solches Zimmer seine Füsse von Sand und Erde zu reinigen. Dergleichen Fussböden können dreissig Jahr alt werden und noch nicht abgenutzt erscheinen.

Natürlicher Weise lassen sich Muster aller Art eben so gut mit diesem Oelanstrich herstellen, jedoch ist dies für den vorliegenden Zweck gleichgültig und von weiter keinem Einfluss.

Dieser Anstrich hat einige Wochen lang einen starken Geruch und ist sehr ungesund, daher man das Zimmer lüften und nicht eher bewohnen muss, bis es vollkommen trocken und ohne Geruch ist.

Verfahren, gestrichene Fussböden zu waschen.

Man nimmt zwei Fässer, wovon das eine leer, das andere zu zwei Drittheilen mit Wasser angefüllt ist. In das letztere taucht man einen grossen Waschlappen, zieht ihn heraus, und nachdem man das überflüssige Wasser ausgedrückt hat, breitet man ihn auseinander und ganz platt auf dem Fussboden aus. Nun fängt man an einem Ende des Zimmers an, indem man die unteren Enden des Lappens mit den Händen hält, rückwärts zu gehen und zieht, den Lappen vor sich, ihn nach. So geht man bis zum anderen Ende des Zimmers, hebt hierauf den Lappen auf, drückt und ringt ihn in das leere Fass aus, während man ihn ein oder zwei Mal in das andere eingetaucht hat, um alle Unreinigkeit herauszuwinden. Wenn er nun ziemlich rein und ausgedrückt ist, so taucht man ihn wie das erste Mal in das reine Fass und nimmt ihn heraus, um an der Seite des ersten Streifens, den man gemacht hat, von Neuem einen eben solchen zu ziehen, und so verfährt man weiter, bis der ganze Raum gereinigt ist, indem man bei jedem Streifen den Lappen ausdrückt, ehe man einen neuen anfängt, und zwar muss dies immer mit reinem Wasser aus dem zweiten Fasse geschehen.

Ist dies geschehen, so nimmt man einen neuen, ganz reinen

Lappen und frisches Wasser in die Fässer. Man macht den Lappen nass, um ihn weich zu machen, allein da er bestimmt ist, den Fussboden abzutrocknen und zugleich besser abzuwaschen, so muss man nur sehr wenig Wasser darin lassen und ihn stark auswinden. Man gebraucht ihn platt und streifenweis, wie beim ersten Male und wäscht ihn bei jedem gemachten Streifen noch einmal aus etc. Dies wird mehr als hinlänglich sein, um dies Verfahren einem Dienstboten zu lehren, der besonders dies zu beobachten hat, dass er weder scheuern, noch mit seinem nassen Lappen hin und her wischen darf, sondern bloss nach sich ziehen, indem er rückwärts geht.

In wenig Minuten ist der ganze Fussboden bei offenen Fenstern trocken, weil das Wasser nicht in das Holz dringt, das durch den Anstrich und all das Oel, womit es getränkt ist, für Feuchtigkeit undurchdringlich geworden ist.

Für eine Werkstatt ist dies äusserst bequem; in einer Viertelstunde ist sie rein; man braucht nicht kehren zu lassen, mithin giebt es auch keinen Staub.

Zwanzigste Lection.

Ueber die Haar- und Borstpinsel zum Malen.

(Man sehe die Zeichnungen der fünften und sechsten Tafel.)

Von den Haarpinseln.

Ein guter Haarpinsel muss eine konische Form haben und beim Austritt aus der Federspule oder der Blechfassung keinen Bauch bilden. Man wählt daher diejenigen, welche keine solche Ausbauchung haben und einem Bogenpfeil ähnlich sind. Die Spitze desselben darf weder zu spitzig in ein Paar Haare auslaufen, noch zu viereckig sein, sondern sie muss etwas abgerundet und die Haare gleich und fein am Ende sein, auch müssen sie sich insgesammt so vereinigen, dass sie bloss eine einzige weiche Spitze bilden. Niemals wähle man Pinsel, die sich ausspreizen und zwei oder mehrere Spitzen machen; wenn man sie in einem Glase Wasser nass macht und dann den Ueberschuss des Wassers abschüttelt, so erkennt man leicht, ob sie nur eine Spitze bilden. Sie müssen auch gut und fest gebunden sein und das Ende darf nur von den Haarspitzen selbst gebildet werden, denn blos diese bilden die Spitze des Pinsels durch die eigene allmälige Verjüngung eines jeden Haares und nicht, dass am Ende weniger Haare wären als oben an der Bindung. Ueberdies muss der Pinsel elastisch sein und sich von selbst wieder heben, wenn man auf die Spitze drückt und ihn dann wieder aufhebt. Die, welche diese Eigenschaft in einem hohen Grade haben, sind von den Haaren aus dem Ende des Marderschwanzes. Sie sind

gewöhnlich etwas röthlich, indessen sind auch einige derselben schwärzlicher, als andere. Diese Pinsel sind theuer, weil der Marderpelz ziemlich selten ist, indessen sind sie vorzugsweise zu empfehlen, statt der Pinsel von irgend anderem Grauwerk. Jetzt bedient man sich ausschliesslich der in Weissblech gefassten Pinsel. Ausser den rund gebundenen giebt es flach oder glatt gefasste, ebenfalls in allen Grössen, wie die runden. Die kleineren von diesen müssen ebenfalls immer eine ordentliche und gute Spitze machen, die grösseren können das allerdings nicht, aber nass gemacht und ausgedrückt dürfen sie sich nicht in einzelne Parthieen spalten oder einzelne Haare abstehen lassen.

Die Stiele der Pinsel müssen wenigstens funfzehn bis sechszehn Zoll lang sein; mit zu kurz gefassten Pinseln malt es sich schlecht und unbequem. Um den Pinsel gut und frei zu führen, muss die Hand ungefähr sechs Zoll und sogar noch weiter vom Gemälde entfernt sein, wenn unsere Gewohnheit es gestattet.

Von den Borstpinseln.

Die Borstpinsel sind jetzt ebenfalls in Weissblech eingefasst, es giebt deren grosse, mittlere und kleine. Alle müssen beinahe eine konische Form haben, nach welcher man die Pinsel wählt, allein es ist unnöthig und sogar nachtheilig, dass sie zugleich eine Spitze bilden sollten. Bei den Borstpinseln zumal ist die flache Fassung der Pinsel besonders zu empfehlen, sie sind noch elastischer dadurch und mit der breiten Seite die Flächen bequemer zu modelliren, mit der schmalen um so bestimmter und schärfer strichartig damit verfahren zu können. Das Haar derselben ist überall jederzeit weisslich; die dicksten haben ein viel stärkeres Haar als die übrigen, allein je dünner sie sind, desto feiner wird das Haar dazu genommen.

Die allerkleinsten sind von Ziegenhaaren, alle übrigen von Schweinsborsten, von denen man mehr oder weniger starke dazu wählt, je nachdem der Pinsel dick sein soll.

Weder ein Haar- noch Borstpinsel darf jemals auf den Seiten mit der Scheere zugeschnitten sein, sondern die feine Spitze des Haares, die von Natur konisch ist, muss auch die Spitze des Pinsels bilden. Sobald nur ein oder zwei abgeschnittene Haare

im Pinsel sind, macht er Furchen in die damit aufgetragene Farbe. Wenn man dergleichen hat, muss man sie auf die Seite legen und sie blos bei Hintergründen, Haaren oder sonstigen Arbeiten gebrauchen, in welchen einige leichte Furchen nicht nachtheilig sind.

Man bediene sich so viel als möglich und vorzugsweise der Borstpinsel, wie schon früher anempfohlen ist. Man kann dies nicht genug wiederholen, weil alle Anfänger sehr geneigt sind, die Haarpinsel den Borstpinseln vorzuziehen; allein die Oelmalerei verlangt eine fette und breite Behandlung und man muss für die Weichheit die Mittel, welche die Malerei selbst uns darbietet, hierzu benutzen. Man brauche daher die Haarpinsel nur, um feine Pinselstriche, die eine grosse Delicatesse erfordern, genauer anzugeben, oder auch für manche kleine Gemälde, auf welchen der natürliche Maassstab der Gegenstände ausserordentlich klein ist, wie auch für sehr kleine Köpfe und Figürchen von Menschen und Thieren von so kleiner Dimension, dass sie selbst mit den kleinsten Borstpinseln nicht bestimmt genug behandelt werden können. Der Grund für alles dies ist nicht allein, weil man die Borstpinsel überhaupt viel stärker macht, als die eigentlichen Haarpinsel, sondern auch weil die Borstpinsel die Farbe besser auf die Leinwand absetzen, während die Haarpinsel sie rollen, wegwischen und mit sich fortnehmen, daher erscheint dann eine Arbeit mit Haarpinseln auch leicht mager und gequält.

Es ist unnütz, in der linken Hand eine zu grosse Anzahl von Haar- und Borstpinseln zu halten. Sechs oder höchstens acht Borstpinsel und zwei bis drei Haarpinsel sind zu Allem hinreichend. Eine grössere Anzahl ist mehr hinderlich und man verliert nur Zeit, sie nach dem Ton, mit dem sie schon gebraucht sind, auszusuchen. Wenn es in irgend einem Falle wünschenswerth ist mehr Pinsel zu gebrauchen, wird es besser sein, dass man einige davon in den Pinseltrog legt, um an deren Stelle eben so viel reine zu nehmen, man kann ja die, welche man weglegt, wieder nehmen, um sie zu derselben oder wenigstens einer ganz ähnlichen Farbe zu benutzen, zu welcher sie schon gebraucht waren. Uebrigens darf man nicht verabsäumen, die Borstpinsel Abends zu reinigen, was zwar unangenehm und langweilig ist, aber sie verderben sonst. Schon während der Arbeit

kann man sie obenhin ein wenig im Pinseltrog reinigen, um nicht des Abends zu viel damit zu thun zu haben. Indess muss man dies nicht übertreiben, denn sonst würde man niemals etwas recht rein und sauber machen. Allein es giebt so viel verschiedene Töne, besonders in der Carnation, dass, wenn man zu jedem einen ganz reinen Pinsel von früh Morgens an nehmen wollte, man niemals aufhören würde immer neue zu nehmen.

Der Maassstab der Grösse der Borst- und Haarpinsel richtet sich nach der Grösse der Stelle, welche man thatsächlich zu bearbeiten, sowie auch nach der mehr oder weniger zarten Natur des Gegenstandes, den man zu malen hat. Die stärksten Pinsel für die Gemälde, die man Staffeleibilder nennt, wechseln in der Länge ab von zwölf bis funfzehn Linien und vier bis fünf Linien im Durchmesser auf der dicksten Stelle, oder bei den flachen in der Breite, bis auf solche, die nur vier bis fünf Linien lang sind und ungefähr eine oder anderthalb Linien im Durchmesser haben, welche dann die kleinsten sein würden. Der stärkeren bedient man sich, um die Hintergründe, Gewänder und selbst oft um Möbel und Haare zu malen; die mittleren Borstpinsel eignen sich besonders zum Malen der Carnation und der Details der Gewänder, der Haare etc., die kleinsten werden zu den kleinen Details gebraucht, also zu einigen pikanten Pinselstrichen im Schatten oder im Licht, in den Augen, in der Nase und in dem Munde, bei der Ausführung von Spitzen und feinen Stickereien etc. Da endlich Alles relativ ist, so begreift man leicht, dass wenn man einen Gegenstand malt, der viel kleiner ist, als in der Natur, die mittleren zu grossen und die kleinsten zu mittleren Borstpinseln werden. Im Allgemeinen aber nimmt man grosse Borstpinsel, um einen Hintergrund, einen Himmel oder Draperieen anzulegen, selbst in kleinen Gemälden.

Die allgemeine Regel ist, lieber zu grosse Pinsel zu nehmen, als zu kleine, die Arbeit mag sein, welche sie will, es lässt sich viel weicher damit malen.

Von der Sorgfalt, welche die Erhaltung der Borst- und Haarpinsel erfordert und von der Art, sie zu reinigen, ohne sie zu verderben.

Fast alle Kaufleute und Maler klagen über die Zerstörung der Pinsel durch Mieten (eine Art Made, welche die Pinsel zerfrisst). Einige verwahren sie sorgfältig in Kästchen mit gestossenem Pfeffer, Andere wickeln sie in Papier, das mit Terpentinessenz getränkt ist etc. Auf die Länge aber helfen diese Verwahrungsmittel zu nichts, die Insecten kehren sich nicht daran und zerfressen die Pinsel.

Dagegen ist folgendes Mittel erprobt: Man muss jeden Haar- oder Borstpinsel einzeln mit Olivenöl tränken. Die Würmer vergreifen sich nicht an öligen Gegenständen, so lange das Oel, womit sie getränkt sind, nicht eingetrocknet ist. Da das Olivenöl die Eigenschaft hat, gar nicht leicht zu trocknen, so behält es viele Jahre diese seine ölige Beschaffenheit, hält die Insecten ab und lässt sie umkommen, wenn sie davon berührt werden.

Man tauche daher alle neuen Pinsel, Haar-, sowie Borstpinsel in Olivenöl, auch sogar alle diejenigen, die schon zum Malen gebraucht, aber so gut gereinigt worden sind, dass sie doch mit der Zeit fähig werden könnten, die Mieten nicht mehr abzuschrecken. Eingetaucht drückt man wieder einen nach den anderen mit einem feinen Lappen ganz leicht aus, um das überflüssige Oel fortzuschaffen. In diesem Zustand verwahrt man sie in einem oder mehreren Kästchen, je nachdem sie gross oder klein sind.

Nach Verlauf einiger Zeit, wenn man die Borst- oder Haarpinsel gebrauchen will, braucht man sie nur gut auszudrücken und das übriggebliebene Oel zwischen den Fingern mit einem Läppchen feiner Leinwand abzuwischen, darauf, ohne sie übrigens mit Seifenwasser oder auf andere Art zu waschen, braucht man sie nur sieben oder acht Mal mit Mohnöl zu tränken und sie jedesmal auf dem Blech des Pinseltrogs sanft abzustreichen, so wie man gewöhnlich die Pinsel reinigt. Alsdann kann man sich derselben mit aller Sicherheit bedienen, und man hat nicht zu befürchten, dass die Farben am Trocknen verhindert würden.

Dieses einfache Mittel hat ausserdem noch den grossen Vortheil, dass die Pinsel alle wünschenswerthe Geschmeidigkeit behalten. Indessen muss man die mit demselben Olivenöl getränkten Pinsel nicht länger als acht oder zehn Monate in diesem Zustande lassen, ohne sie etwas auszuwischen und mit frischem Baumöl zu tränken, nicht eben deshalb, dass sie dadurch verdorben würden und verloren gingen, sondern sie werden durch die Länge der Zeit schmierig und klebrig, so dass es schwer ist, sie mit Mohnöl gut zu waschen. Es bedarf nur einer halben Stunde, um zwei- bis dreihundert Pinseln frisches Oel zu geben.

Was die Haar- und Borstpinsel betrifft, die man täglich braucht, so lasse man keinen Tag vergehen, ohne sie zu reinigen, besonders im Sommer, sonst fängt das Oel und die Farbe an, zähe zu werden und es verursacht viel Mühe, um sie wieder so rein und so geschmeidig, wie nothwendig ist, zu machen; überdies gehen bei einer sehr starken Reinigung alsdann die Haarspitzen verloren, spalten sich leicht und werden ganz verdorben.

Kann man sich also nicht alle Abende mit dem Pinselwaschen selbst abgeben, so muss man Jemanden dazu abrichten, der an unserer Stelle sie sorgfältig so behandelt, wie jetzt angegeben werden wird.

Man drücke zuerst mit einem weichen ungeleimten Papier die überflüssige Farbe und das Oel zwischen den Fingern aus und wische es ab. Hierauf nimmt man einen nach dem andern, taucht ihn in das Näpfchen mit Mohnöl [1]), und während man den Pinselstiel in der Hand hat und den Zeigefinger auf die Pinselhaare hält, reibt man nach jeder Eintauchung in das Oel (welches aber nicht etwa sehr unrein sein darf) auf dem Blech des Pinseltroges das Haar leicht mit dem Zeigefinger, indem man die Hand an sich zieht, und ohne sehr zu schaben. Bemerkt man, dass das Oel, welches aus dem Pinsel geht, ziemlich farblos ist, so trocknet man seinen Finger in etwas an einem Lappen oder einem Stück Leinwand, die als Mallappen gebraucht werden, und setzt die Reinigung desselben Pinsels noch fort, in-

1) Man sehe alle einzelnen Theile des Farbekastens auf der dritten Kupfertafel.

dem man ihn diesmal in ein Gefäss mit ganz reinem Oel taucht; das Oel aber, welches nun aus dem Pinsel geht, lässt man in das schmutzige Gefäss fallen, damit eins von beiden immer ganz rein bleibt. In einer halben Stunde kann man dreissig bis vierzig solcher Pinsel reinigen.

Die Pinsel, die man in zwei oder drei Tagen nicht wieder gebraucht, müssen nachher mit Seife und Wasser ausgewaschen werden, bis sie kein Oel mehr enthalten, hierauf spült man sie in sehr reinem Wasser ab, drückt sie aus und lässt sie bis zum Morgen trocken werden, worauf man sie verwahrt. Ohne diese Vorsicht würden sie eintrocknen und zähe und schmierig werden und schwer wieder zu reinigen sein.

Was die kleinen und weichen Pinsel betrifft, so muss man sie besonders im Sommer nicht in dem Pinseltrog fünf oder sechs Tage mit demselben Mohnöl getränkt lassen, sonst würden sie auch eintrocknen. Man muss also mit dem Finger das alte Oel auf dem Blech des Pinseltrogs ausdrücken und sie immer wieder von Neuem mit etwas frischem Oel versehen.

Nachdem man die Pinsel gereinigt hat, muss man sie immer mit etwas reinem Oel tränken, ehe man sie in den Pinseltrog oder sonst wohin legt, und dies ist das Oel, welches man wenigstens alle fünf oder sechs Tage erneuern muss, wenn man sie in dieser Zeit nicht gebraucht hat. Auf der dritten Kupfertafel, welche den Malkasten mit allem Zubehör darstellt, wird man den Pinseltrog und das Blech, auf welchem man mit dem Zeigefinger die Pinselhaare nur leicht abreibt, sehen.

Sieht man voraus, dass einige Haar- und Borstpinsel, die man den Tag über gebraucht hat, in längerer Zeit, das heisst also in vier oder sechs Wochen, nicht wieder gebraucht werden, so tränkt man sie mit Olivenöl, nachdem man alles Mohnöl zuvor ausgedrückt hat.

Hat man es gar zu lange verabsäumt, seine gewöhnlichen Pinsel mit Mohnöl zu tränken, haben sie ihre Geschmeidigkeit verloren und sind klebrig geworden, so setzt folgendes Mittel sie wieder in brauchbaren Stand, allein so gut sind sie dann nicht mehr.

Man hat auf der Handfläche der linken Hand ein Stück

weisse Seife und neben sich ein Gefäss mit Röhrwasser, das warm im Winter und frisch im Sommer ist. In dieses Wasser taucht man den Pinsel, nachdem man zuvor das Oel gut ausgedrückt hat, wendet und dreht ihn ordentlich nass gemacht, auf der Seife herum, spült ihn von Zeit zu Zeit aus, seift ihn dann noch ein Mal, bis man sieht, dass das Haar wieder ganz dünn und von dem schmierigen Oel befreit ist. Man muss die Haare durch zu starkes Reiben auf der Seite nicht in einander verwirren, um sie nicht zu verderben, man kann wohl mit einer gewissen Kraft darauf drücken, um aus der Wurzel des Pinsels das Oel zu bringen, aber man darf nicht zu stark quetschen. Man macht diese Bewegung auf der Seife so lange, bis man den Pinsel für vollkommen rein hält, alsdann spült man ihn stark in reinem Wasser, um die Seife auszuwaschen, und lässt ihn zwei oder drei Stunden trocknen, nachdem man das Wasser ausgedrückt.

Da die Seife die Haarspitze verbrennt und verdirbt, so ist es rathsam, die Pinsel sogleich wie sie trocken genug scheinen, in Olivenöl zu tauchen.

Man vermische niemals die in Olivenöl getränkten Pinsel mit denen, die mit Mohnöl getränkt sind beim Malen, denn das wenige Olivenöl würde alle Farben am Trocknen verhindern. Man muss sie also besonders irgendwo verwahren, wo man keine Verwechselung zu befürchten hat.

Wie man die Pinsel bei dem Reinigen zu halten hat.

Nachdem man die Pinsel mit einem Lappen oder weichem Papier abgewischt hat, nimmt man den Pinsel so in die Hand, gerade wie man ein Messer hält, womit man Fleisch schneiden will, nämlich so, dass die Handfläche nach unten gekehrt ist. Man hält den Pinselstiel mit dem Daumen und den drei letzten Fingern, den Zeigefinger aber ausgestreckt vorwärts. Mit der Spitze dieses Fingers drückt man die Haare des Pinsels *ein wenig*, indem man ihn auf das runde Blech hält, das über dem Gefäss befestigt ist, welches das weniger reine Oel enthält; in dieser Stellung taucht man den Pinsel acht oder zehn Mal in das Oel, und jedesmal streicht man ihn *sanft* auf dem Blech zwei oder drei Mal ab, ohne ihn wieder einzutauchen. Dies ge-

schieht, indem man die Fläche der Hand etwas hebt, wodurch die Fingerspitze und der Pinsel sich neigt, und indem man jedesmal den Vorderarm zurückzieht, sowie man überhaupt eine Flüssigkeit aus irgend einem Gegenstande wischt oder ausdrückt.

Man muss den Pinsel in der Hand von Zeit zu Zeit umwenden, damit man ihn ringsum gleichförmig schabt, dann taucht man ihn wieder in Oel und so fort. Man begreift von selbst, dass man niemals den Pinsel gegen das Haar drücken muss, sondern blos, indem man die Hand gegen sich zieht.

Wenn er schon ziemlich rein zu sein scheint, so wische man ihn, sowie auch die Spitze des Fingers an einem Lappen ab, hierauf taucht man ihn in das Gefäss mit ganz reinem Oel und streicht ihn noch zwei oder drei Mal auf dem Blech, das man bei jedem Pinsel aber zuvor gereinigt hat, ab. Dann tränkt man den Pinsel mit etwas reinem Oel, jedoch nicht zu viel und ohne ihn auf dem Blech abzustreichen. Man legt ihn, wenn er rein ist, auf zwei Stäbchen Eisendraht, die oben auf dem Pinseltrog angebracht sind, die Seite der Pinselhaare etwas niedriger, als den oberen Theil des Stiels, damit das Oel bloss in den Haaren des Pinsels bleibt und nicht an dem Pinselstiel zurückläuft, den man immer abtrocknen und rein erhalten muss [1]). (Man sehe die dritte Kupfertafel).

Nimmt man am folgenden Tag den Pinsel wieder zum Malen in die Hand, so muss man das in demselben etwa enthaltene überflüssige Oel, das man den Abend zuvor hineingethan hat, sorgfältig ausdrücken, damit nichts mehr darin sei, was sonst in die Farbe käme, die man damit von der Palette nimmt. Wenn

---

1) Die beiden Pinseltröge, die Näpfchen und das ganze Innere des Malkastens müssen von weissem Blech sein. Die Pinseltröge haben die Form eines halben Cylinders, wie eine runde, auf der einen Seite hohle Röhre. Man giebt den eisernen Drähten, die darüber festgemacht sind ungefähr dieselbe Krümmung. Diese müssen von dem Boden des Pinseltroges einen bis zwei Zoll abstehen, so dass die Pinselhaare frei stehen und blos der Pinselstiel auf den Eisendrähten ruht. Man sucht den einen dieser eisernen Drähte vier oder fünf Linien niedriger als den anderen an jedem der Pinseltröge zu stellen und legt das Ende mit den Haaren auf die niedrigste Seite, damit durch die schräge Richtung das Oel nur in den Haaren des Pinsels zurückbleiben muss.

man die Pinsel weglegt, entweder auf den Draht des Pinseltroges, oder in eine Schachtel, oder in die Schubladen des Farbenkastens, so muss man sich wohl in Acht nehmen, dass die Pinselspitzen nicht anstossen, denn dadurch werden sie verbogen und bleiben am Ende krumm, was sich nie wieder gut herstellen lässt.

Man kann den Anfängern Ordnung und Reinlichkeit in allen Geräthschaften nicht genug empfehlen, sie müssen sich bei Zeiten daran gewöhnen, sonst wird man an ihren Arbeiten immer den Mangel an Reinlichkeit in ihrem Malapparat gewahr werden. Namentlich bei den Pinseln ist es von grosser Wichtigkeit, dass sie ihrem Gebrauch und Zweck wirklich entsprechend die Haare zusammenhalten und elastisch sind, das allein macht sie zu den feinsten und geschicktesten Werkzeugen, indem sie dann dem leisesten unwillkürlichen Druck nachgeben. Pinsel, welche diese Eigenschaften nicht oder nicht mehr haben, sind als solche gar nicht zu gebrauchen.

Wie viel immer auch von den angegebenen Rathschlägen ein junger Künstler in seinem und seiner Arbeit Interesse zur Ausführung bringen mag, mitgetheilt ist ihm und wird ihm noch fernerhin, in welcher Art und Weise er all sein Malgeräth am vollkommensten und besten reinigen und zu gleicher Zeit conserviren kann. Damen und Kunstfreunde, die sich nicht entschliessen können, ihre Geräthe selbst rein zu halten, müssen sich wenigstens bemühen, zu dieser Arbeit einen Diener einzurichten, und sie thun wohl, im Anfang mehrere Tage darauf Acht zu haben, damit Alles so geschieht, wie es sein soll, denn vom Gegentheil haben nur sie die Unannehmlichkeiten.

Von den Iltis- und Dachspinseln (Vertreiber).

(Siehe die Tafeln V. und VI.)

Die Iltis- und Dachspinsel sind zwei Arten Pinsel, die man niemals in Oel taucht, es sei denn in Olivenöl, um sie gegen Insecten zu verwahren, wenn man sie nicht oft braucht. In diesem Falle muss man sie vor dem Gebrauch vollkommen von der Fettigkeit reinigen, indem man sie mit Seife und Wasser wäscht, wie Seite 378 angegeben ist, nachher in sehr reinem Wasser

ausspült und dann ganz trocken werden lässt, denn man gebraucht sie blos trocken.

Die Iltispinsel haben ein steifes schwarzes Haar und machen niemals eine Spitze, sie sind wie ein Besen gestaltet und dienen blos, um einen Ton mit dem benachbarten Ton leicht zu vereinigen, indem man den Iltispinsel so führt wie die Form es verlangt, und ohne aufzudrücken. Man gebraucht sie nur, um die Oberfläche der Farbe leicht damit zu berühren, wenn diese fester geworden ist als bei dem Auftragen, welches nach Verlauf von sechs bis sieben Stunden etwa geschehen sein kann.

Die meisten Anfänger und dann schlechte Maler machen von den Iltis- und Dachspinseln, deren man sich beinahe in denselben Fällen bedient, einen übermässigen Gebrauch, sie vertreiben nämlich damit die Arbeiten des Borstpinsels. Sie finden es viel bequemer, ihre Töne auf diese Art in einander zu schmelzen, anstatt eine grosse Scala von wohl abgestuften Tönen dazu anzuwenden. Allein sie verunreinigen dadurch alle ihre Töne, indem sie auf diese Art in die Farben reiben, sie zerstören alle Formen und ihre geschmacklosen Arbeiten haben weder Frische noch Feinheit des Tons, weder Relief noch Charakter.

Weit entfernt, diese schlechte Methode anzunehmen, brauche man die Iltispinsel mit der grössten Vorsicht und nur, um damit die Furchen und Eindrücke zu verwischen, welche die Haare des Borstpinsels zurücklassen, aber nicht um einen Ton in den anderen zu verschmelzen.

Dessenungeachtet aber kann man bisweilen und stellenweise sich dieses Mittels zum Vertreiben sehr passend bedienen, allein man muss so wenig als möglich davon Gebrauch machen und besonders mit dieser Art Pinsel blos zwei oder drei Mal die Stelle übergehen, die man vertreiben will, sonst macht man die Farbe unrein.

Wir haben schon bemerkt, dass die Iltis- und Dachspinsel niemals in Oel gereinigt werden und man dieselben blos trocken braucht. Allein da die äussersten Haarspitzen immer etwas Farbe behalten, so muss man sie davon befreien und auf folgende Art reinigen, wenn es sich dabei nur um sehr kleine Quantitäten Farbe handelt.

Man nehme ein Stück Tuch, ungefähr einen Fuss lang, und befestige es mit einigen Nägeln auf ein Brett, alsdann kehrt man zwölf bis funfzehn Mal den Pinsel schnell und sanft leicht hin und her ohne zu sehr auf das Tuch zu drücken. Hierauf klopft man ihn an die scharfe Ecke irgend eines Möbels und bläst stark darauf; dieses geringe Abreiben wird die wenige Farbe, die er an sich hatte, wegnehmen. Ist dies nicht hinreichend, so wiederholt man es noch eben so oft, aber immer sehr leicht auf dem Fussboden oder an der Wand der Stube. Das Wenige von Staub, das sich hier befindet, umhüllt die Spitzchen Farbe, rollt sie und lässt sie leicht fahren, wenn man den Pinsel am Stiel klopft und auf die Haare bläst. Aus Vorsicht kann man ihn fünf bis sechs Mal auf dem Aermel oder Rockschoss seiner Kleidung hin und her wischen, während man sehr stark und öfter in das Haar bläst, um allen daran befindlichen Staub zu entfernen. Selten misslingt es, die Iltis- und Dachspinsel auf diese Weise ganz zu reinigen, wenn nicht zu viel Farbe daran ist, sondern blos an den feinen Haarspitzen. Ist aber der Pinsel zu voll von Farbe, so muss man ihn mit Seife waschen, in frischem Wasser ausspülen und abklopfen bis er ganz trocken ist.

Einige haben ein kleines Schubkästchen mit sehr feinem Sand neben sich, in diesem streichen sie ihre Pinsel hin und her, dadurch häuft und rollt sich die Farbe in kleine Kügelchen, die leicht von dem Pinsel abfallen, wenn man ihn wiederholt klopft und wechselweise darauf bläst. Dies Mittel ist eben so gut als das vorige, aber nur in dem Falle, wenn sich sehr wenig Farbe an die Haarspitzen des Pinsels gesetzt hat.

Ist ein Iltispinsel zu sehr voll Farbe, so dass man ihn nicht länger gebrauchen und er auch nicht sogleich mit Seife gereinigt werden kann, so nimmt man einen anderen, um nicht während des Malens Zeit zu verlieren.

Alles was wir jetzt von den Iltispinseln gesagt haben, gilt auch für die Dachspinsel. Der Unterschied zwischen beiden besteht hauptsächlich darin, dass die ersteren niemals so stark sind, wogegen Dachspinsel von allen Grössen verfertigt werden. Uebrigens ist das Haar der letzteren nicht so hart und weniger steif, ob es gleich eben so elastisch ist, als die Iltishaare. Man hat

Dachspinsel von den kleinsten, die kaum fünf bis sechs Linien lang sind, bis zu den grössten, die man beim Glattmachen von Gründen oder grossen Draperieen gebraucht, die zwei, drei und auch wohl vier Zoll Breite haben. Diese werden auch zum Aufstreichen des Firniss gebraucht. Man macht sie sogar noch grösser, und diese haben immer die Gestalt eines platten Besens oder einer sogenannten Gänsepfote. (Siehe die fünfte und sechste Kupfertafel.)

Die grossen Dachspinsel sind immer gebunden und in Weissblech eingefasst. Man braucht sie in der Malerei, um damit den Hintergrund, einen Himmel und andere Parthieen zu vertreiben. Allein wenn man keine grossen Gemälde malt, kann man sich sehr gut auf die kleinen Dachspinsel beschränken, die zwei Zoll breit sind, sowie der, den man Taf. V, Fig. *G* findet. Will man aber ein Gemälde von vier bis sechs Fuss in's Gevierte mit Firniss überziehen, so ist es gut, wenn man grössere hat.

Um durch den Gebrauch des Vertreibers nicht die Formen und Farben zu sehr in einander zu ziehen und zu verwirren, empfiehlt sich auch erst gegen Abend, wenn die Farbe des Gemäldes bereits eine gewisse Consistenz erhalten hat und schon seit einigen Stunden auf der Leinwand ist, den Dachspinsel zu gebrauchen.

Bei einem Himmel oder auch bei inneren Hintergründen muss man den Dachspinsel nach einer Richtung brauchen, damit er nicht selbst bei dem Uebergehen auf der Farbe eine zu sichtbare Spur zurücklässt, was, wenn man nach allen Richtungen hin vertriebe, geschehen würde. Zu dem Ende fängt man oben im Winkel linker Hand an und bewegt die Hand in diagonaler Richtung herunter, als wollte man anfangen von dem linken oberen Winkel bis zum rechten unteren weiter zu gehen, aber man bewegt eben nur die Hand an derselben Stelle in dieser Richtung. Ist dies geschehen, so erhebt man den Dachspinsel und macht damit eine zweite Bewegnng derselben Art, die entweder oberhalb oder unterhalb mit der ersteren parallel läuft, und so fort, bis man auf diese Art alle Stellen des Grundes übergangen hat. Bei allen Stellen, die nicht zum Grunde gehören, hält man natürlicher Weise und fährt in derselben Bewegung darunter oder dar-

über weiter fort. Auf eben die Art führt man auch den Dachspinsel in die Quere von der Linken zur Rechten und indem man heruntergeht, dadurch wird man die Furchen weniger gewahr. Mit dem Vertreiber aufwärts zu streichen, muss man vermeiden. Mit einem Worte, die Pinselstriche müssen so geführt werden, wie die Schraffirung eines Hintergrundes bei dem Zeichnen mit Kreide, alle Striche gehen nach einer Richtung.

Diese zwei Arten von Pinsel, dürfen eben so wenig wie alle übrigen Arten niemals mit der Scheere gleich geschnitten werden, denn wenn sie gut sein und keine Furchen auf der Farbe zurücklassen sollen, so müssen sie die wirklichen Haarspitzen behalten.

Wenn ein grosser Dachspinsel zu Mastix-Firniss gebraucht worden ist, so braucht man sich nicht die Mühe zu geben, ihn zu reinigen. Es ist besser, wenn man ihn von selbst an der Luft, gegen Staub verwahrt, eintrocknen lässt, nachdem man ihn zuvor an der Tasse gut ausgestrichen. Er wird so hart, wie eine feste Masse, will man ihn aber brauchen, so weicht man ihn nur eine halbe Stunde in einer tiefen Tasse ein, die bis zur Hälfte mit gut rectificirtem Terpentin angefüllt ist. Dieser wird den Firniss, welcher den Dachspinsel zusammenklebt, auflösen und wenn man sicher ist, dass er geschmeidig geworden, so schüttelt man ihn um die überflüssige Terpentinessenz wegzuschaffen. Hierauf tränkt man ihn mit dem Firniss selbst und bedient sich desselben von Neuem, um damit Firniss auf ein Gemälde zu bringen.

Indessen geschieht es doch öfter, dass wenn man den Dachspinsel nicht lange genug in der Essenz oder in dem Firniss selbst liegen lässt, die Auflösung nicht ganz erfolgt. In diesem Falle erscheinen auf dem Gemälde, indem man es firnisst, eine Menge kleiner Körner wie Sand, welche nichts Anderes sind, als die Ueberbleibsel des Firniss, die in der Zeit sich nicht vollkommen haben auflösen können. In diesem unangenehmen Falle ist man genöthigt, den sandigen Firniss mit dem Finger abzunehmen, was eine langweilige, verdriessliche Arbeit ist, und an dessen Stelle einen neuen aufzutragen

Einundzwanzigste Lection.

Von dem Holze, woraus man die Paletten macht, von ihrer Form etc.

Es giebt Paletten von verschiedenen Holzarten, Formen und Grössen. Arbeitet man an einem sehr grossen Gemälde, so muss man grosse Paletten haben und in diesem Falle ist eine länglich-viereckige Form die bequemste. Man kann mehr Mischungen, und mit mehr Farbe darauf vornehmen. Da überdies der Maler, welcher an grossen Gemälden arbeitet, sich von der Leinwand weiter entfernt hält und gewöhnlich steht, so hindern ihn die Winkel nicht so, als wenn er im Sitzen und viel näher vor seinem Gemälde arbeitet, wie dieses bei den eigentlichen Staffeleibildern von mittlerer und kleinerer Grösse geschieht.

Für Gemälde mittlerer Grösse bedient man sich im Allgemeinen der Paletten von fast ovaler Form. Man sieht auf der siebenten Kupfertafel die Form, nach der man sich zu richten hat. Diese Palette dort hat die halbe Grösse von der wirklichen. Man wird sie also noch einmal so gross machen, die ganze Proportion aber beibehalten lassen. Das vorzüglichste Holz hierfür ist nicht das von knorrigen Wurzeln, weil sich der Spachtel, so eben und glatt es auch gearbeitet sein mag, leicht daran hängt, am besten ist das gleichmässige Holz ohne Aeste. Das Holz von der Eberesche, wildem Apfel- oder Birnbaum ist wegen seiner Härte und schönen Farbe das geeignetste. Die Paletten von Mahagoniholz spalten sich leicht, denn dies Holz ist zu spröde, die von Nussbaum verwerfen sich.

Man muss hartes, sehr gesundes Holz dazu wählen, das keine mürben Adern hat, das gar nicht porös, sondern ganz gleich und ohne Aeste ist. Man lässt die Adern des Holzes der Länge nach in der Richtung des grossen Durchmessers laufen, weil es dann nicht so leicht zerbricht und der Hornspachtel besser darüber hingleitet.

Was die Form der Palette betrifft, so ist es gut sie auf der rechten Seite vorspringen zu lassen, weil man dahin die gemischten Töne setzt, und wenn man sie mit dem Pinsel nehmen will, dann nicht nöthig hat, mit der rechten Hand weit hinüber zu greifen.

Das Loch, welches dazu dient, um den Daumen der linken Hand durchzustecken, befindet sich mehr nach rechts aber ungefähr in der Mitte der Palette, so dass sie im Gleichgewicht auf der Hand ruht. Dieses Loch *A* muss sechszehn Linien vom Rande der Palette entfernt sein. Die Stärke des Holzes an der Basis der Palette und um das Loch herum muss zwei starke Linien dick sein, weil sie da am meisten lastet. Diese Stärke vermindert sich allmälig bis an den äusseren Rand oben in seinem ganzen Umfange, wo die Palette nur eine Linie dick sein darf.

Das Loch *A*, wodurch man den Daumen steckt, um die Palette zu halten, muss im grössten Durchmesser zweiundzwanzig Linien und im kleinen Durchmesser siebzehn bis achtzehn Linien weit sein, so dass der Daumen in keiner Weise beengt und gedrückt darin ist. Die Palette hat in ihrem grossen Durchmesser fünfzehn bis sechszehn Zoll und im kleinsten Durchmesser elf bis zwölf Zoll.

Zur Rechten des Loches *A*, da wo sich der Daumen darauf legt, schrägt und rundet man es ab, damit die scharfe Kante der Breite des Holzes nicht schneidet und eben dieses macht man auf der entgegengesetzten Seite aber unten an der Palette der oberen Abrundung gegenüber, und in der entgegengesetzten Richtung. Alles dieses geschieht, um die Hand nicht zu schädigen. Die beiden Seiten der Palette müssen sehr gleich und gut gehobelt sein, der obere Theil aber, worauf die Farbe kommt, muss vollkommen eben, sogar glatt polirt sein, aber ohne Wachs und Firniss. Zu dem Ende muss der Tischler, wenn er das Holz mit Hobel und Schabeisen gut zubereitet hat, dasselbe mit Bimstein wohl abschleifen, der selbst glatt und an allen Rändern

nach unten zu abgeschrägt ist. Man schleift aber nicht trocken damit, sondern mit etwas Nuss-, Mohn- oder Leinöl, niemals aber mit Baumöl. Man darf nicht zu stark darauf drücken, um keine Streifen und Risse in das Holz zu bringen, besonders aber muss man verhindern, dass von dem Bimstein sich nicht kleine Bröckchen losmachen, die tiefe und schwer herauszubringende Furchen zurücklassen würden. Wenn die Palette durch dieses Mittel gut hergerichtet und geebnet ist, so nehme man ein altes leinenes Läppchen, überstreue die Palette mit feinem gelben Tripel, tränke ihn mit Oel und reibe damit sehr stark in der Richtung der Holzfasern und immer gleichförmig, bis das Holz sehr glänzend wird. Das Tripelpulver muss aber sehr gleich, fein und ohne alle harten Bestandtheile sein; zu dem Ende muss man ein Stück wählen, das sehr weich anzufühlen ist, davon schabt man mit dem Messer auf die Palette, bis eine genügende Dosis Pulver davon vorhanden ist, und wiederholt dies von Zeit zu Zeit. Diese Arbeit kostet viel Zeit zur Ausführung, allein der Erfolg davon lohnt die Mühe, wenn man eine Palette erhält, deren Fläche glatt und polirt wie ein Spiegel ist. Man muss die Vorsicht brauchen, die Palette auf einen ebenen, gut gehobelten Tisch zu legen, sonst wird sie während des Polirens durch den Druck gespalten werden.

Hierauf wird das Holz der Palette auf beiden Seiten mit so viel Leinöl getränkt, als einziehen will, damit alle Poren verstopft sind und kein Oel aus den Farben eingesogen werden kann. Dieses geschieht auf folgende Art:

Nachdem die Politur vollständig beendet und das Holz von allem Tripel gut gereinigt ist, tränkt man die ganze Palette mit ungekochtem Leinöl, sowohl unten als oben. Man kann auch Nussöl dazu nehmen, allein das Leinöl wird härter und ist deshalb besser dazu geeignet. Man muss diese Arbeit, wenn irgend möglich, in einer warmen Jahreszeit vornehmen, um schneller damit fertig zu werden. Hierauf hängt man die Palette an einem Faden in die freie Luft, aber nicht an die Sonne, wo sie sich leicht verwerfen könnte, wohl aber lässt man sie vom Winde bewegt werden, was zum Trocknen des Oels viel beiträgt. Man bringt täglich zwei bis drei Mal Oel darauf oder so oft, als man bei dem Nach-

sehen findet, dass das Oel eingesogen ist, besonders aber versorgt man damit die obere Seite der Palette so lange, bis nichts mehr eingesogen werden kann. Dies dauert mehrere Wochen und würde noch länger währen, wenn man es nicht in einer warmen und trocknen Jahreszeit vornimmt. Will man anfangen die Palette zu gebrauchen, so reibt man sie noch mit Mohnöl und einem Stückchen feiner Leinwand ab, um sie gut zu reinigen. Hat man Farbe darauf gebracht und bemerkt man, dass die Palette noch einsaugt indem die Farben trocken werden, so ist das ein Zeichen, dass die Palette nicht genug mit Oel getränkt ist. Man muss sie also noch einige Tage ungebraucht und ihr dann Zeit lassen, bis sie von Grund aus getrocknet und das Oel hart genug geworden ist.

Ist eine Palette gut zubereitet, so krümmt und wirft sie sich nicht mehr, das Holz bleibt gerade die Witterung mag sein wie sie will, und dies ist ein grosser Vortheil.

Es ist nützlich, mehrere Paletten zum Wechseln zu haben, um die Farben von einer auf die andere zu bringen, wenn man sie länger als einen Tag erhalten kann, auch ist es gut für kleinere Arbeiten eine kleinere Palette zu haben. Wer sich dergleichen zurecht macht, der mag wenigstens drei auf einmal vornehmen, zwei von gleicher Grösse und eine um ein Drittel kleiner. Es kostet nicht mehr Mühe, drei statt einer zu tränken und da doch immer mehrere Wochen erforderlich sind, ehe sie die Farben annehmen können, so thut man gut, sie alle drei zugleich zu präpariren, um später nicht langweiliger Weise wieder von Neuem damit anfangen zu müssen.

Je älter eine Palette wird, desto besser ist sie, wenn man sie nur beständig reinlich hält und mit dem Spachtel keine Risse hineinbringt. Daher ist es auch so nöthig, dass man die Farben auf der Palette nicht antrocknen lässt, denn sonst sitzen sie so fest, dass man lange schaben muss, um sie wegzubringen, und dadurch wird das Holz zerkratzt und verdorben. Viele nachlässige Künstler nehmen alsdann ihre Zuflucht zur Terpentinessenz, wodurch man wirklich alte Farben sehr leicht wegbringen kann; allein diese Essenz verdirbt die Paletten und erweicht das Leinöl. Dadurch werden die Paletten schlecht und eben so porös, als sie vor der Einölung waren.

Man darf niemals eine seit dem Morgen gebrauchte Palette über Nacht stehen lassen, ohne sie zu reinigen und ohne die Farben, die noch gut sein könnten, auf eine andere Palette zu übertragen. Besonders leicht trocknen die äusseren Ränder eines jeden kleinen Fleckchens Farbe, sowie dasjenige was mit dem Pinsel gemischt ist.

Wenn man also Töne von einer Palette auf die andere versetzt, so muss man ja vermeiden diese Ränder mitzunehmen und blos die Mitte der Häufchen aufnehmen, die noch frisch genug zu sein scheinen um sie den folgenden Tag brauchen zu können.

Man setzt sie in eben der Ordnung auf, um sie wieder zu erkennen, und zwar in kleinen hohen Häufchen, ohne sie auszubreiten und ohne sich viel Mühe zu geben Alles zusammen zu sammeln; also nicht durch zweimaliges Aufsetzen oder zweimaliges Aufheben mit dem Spachtel, denn auch diese Ränder würden den folgenden Tag nicht mehr zu gebrauchen sein.

Wenn man des Abends von der Palette Alles abgenommen hat, was die Mühe lohnt auf eine andere gebracht zu werden, so schabt und hebt man mit dem grossen Spachtel alles Uebrige ab und wirft es weg. Ist dies geschehen, so giesst man ein wenig Oel auf die Palette und breitet es mit dem Spachtel über die ganze Oberfläche aus, als wollte man eine Farbe mit Oel verdünnen. Hierauf fährt man mit der Schärfe des Spachtels überall herum, um das schmutzige Oel abzunehmen und auf die Seite zu schaffen, aber nicht in die Oelnäpfchen, worin es ganz unnütz ist. Alsdann geht man über die ganze Fläche der Palette mit einem Stück weichen Papiers oder alten Zeuges, hierauf nimmt man wieder einige Spachtel ganz reinen Oels und wiederholt von Neuem, was eben gesagt ist. Dieses Oel sammelt man und hebt es auf, und da es nicht so sehr voll Farbe, wie das vorhergehende sein wird, so verwahrt man es in dem weniger reinen Näpfchen und schabt den Spachtel auf dem Stab des Pinseltrogs ab. Nun geht man nochmals mit einem Lappen darüber, der aber reiner als der erste ist, reibt damit überall, nimmt wieder reines Oel (ungefähr einen Fingerhut voll), breitet es aus, reibt und schabt wie bei den beiden ersten Malen, schüttet dieses Oel in das Näpfchen mit dem nicht ganz reinen Oel und wischt zuletzt

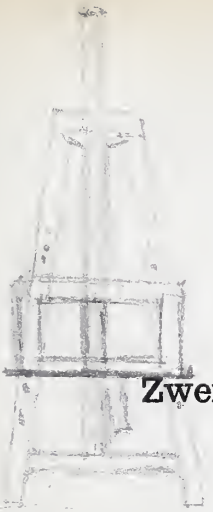
mit einem reinen Lappen die Palette überall vollkommen ab. In diesem Zustande kann sie, ohne gebraucht zu werden, so lange verbleiben, als man will.

Die Ränder, welche die Dicke des Holzes ausmachen, sowie auch die untere Seite der Palette wischt man ein wenig mit dem Lappen ab, damit man sie unbesorgt in die Hand nehmen kann ohne sich zu beschmutzen.

Die Töne einer umfangreichen Palette kann man wohl besonders im Winter, zwei und bisweilen auch drei Tage erhalten, wenn man dabei die in der neunten Lection angerathene Vorsicht übt, allein man muss immer das absetzen und wegnehmen was anfängt zu trocknen und zähe zu werden, besonders alle die kleinen Versuche mit dem Pinsel, die, da sie unbeträchtlich sind, viel geschwinder trocknen als die Häufchen, von welchem sie genommen sind.

Diese kleinen Versuche müssen sogar öfter den Tag über, je nachdem sie sich auf der Palette vermehren, abgenommen werden, damit man an diesen Stellen neue machen und sich besser zurecht finden kann.

Es ist wahr, man findet in diesen zerstreuten Pröbchen häufig Töne, die genau zu dem Ton passen, den man sucht, daher muss man nicht zu sehr damit eilen, um sie fortzuschaffen; allein man muss die Palette stets reinigen, wenn man freien Platz darauf gebraucht und darf niemals Farben gebrauchen, die eigentlich nicht mehr gut genug sind um verwendet zu werden. Man setzt alle diese Versuche auf eine entferntere Stelle der Palette, oder noch besser auf ein Stückchen Papier. Jedes Mal, wenn man die zerstreuten Farbenversuche abnimmt, gehe man mit dem spitzen Winkel des Spachtels um die kleinen Häufchen herum ohne sie aufzurühren, sondern nur um sie von allen schon zähen und unreinen Rändern frei zu machen. So weitläufig alles dieses zu beschreiben war, so bald ist es doch thatsächlich geschehen. Alle diese Aufmerksamkeit und diese äusserste Reinlichkeit ist aber unerlässlich, wenn man Portraits oder ganze Figuren weit unter Lebensgrösse malt, weil kleine Flecke darauf sehr gross erscheinen. Bei natürlicher Grösse kann man eher von dieser Vorsicht nachlassen.



Zweiundzwanzigste Lection.

Von der Staffelei.

Die einfachste Staffelei.

Nichts ist einfacher, als eine gewöhnliche Staffelei; sie besteht aus zwei Armen oder Streben in der Gestalt eines A, das oben offen wäre und unten natürlich weit mehr. Diese zwei Streben sind durch zwei Querstücke oder Riegel mit einander verbunden, wovon der obere natürlich kürzer als der untere ist. Die beiden Seitenstreben sind von oben nach unten mit Löchern versehen, mit Ausnahme etwa eines Fusses unten und anderthalb Fuss oben. Diese Löcher sind zwei bis drei Zoll weit von einander, und auf beiden Seiten in horizontaler Richtung, weil man durch diese in beliebiger Höhe Pflöcke stecken muss, die bestimmt sind ein bewegliches Brettchen zu tragen, auf welches man das Gemälde stellt. Die Löcher müssen also auf beiden Seiten in gleicher Höhe sein, sonst würde das Brettchen schief stehen und das Bild auch.

Der hintere Theil der Staffelei ist mit einer dritten Strebe versehen, die man den Schwanz nennt und die an sieben Zoll länger sein muss, als die beiden Streben zur Seite. Dieser Schwanz stützt die Staffelei, dass sie aufrecht stehen bleibt, wenn man ihn zurückstellt, daher muss er oben an dem kleinen Riegel nach hinten zu durch ein Charnier befestigt sein. Je nachdem man den Schwanz von der übrigen Staffelei entfernt oder nähert, giebt man derselben eine mehr oder weniger schräge Stellung; damit sie aber nicht von selbst ausweichen und um-

fallen kann, so bringt man entweder eine kleine Schnur oder zwei kleine eiserne Haken mit zwei Ringen an, wodurch das gänzliche Ausgleiten verhindert werden kann.

Will man die Staffelei zusammenlegen und augenblicklich nicht gebrauchen, so nähert man den Schwanz ganz der Staffelei, bindet sie leicht zusammen und stellt sie gegen die Wand, wo sie wenig Platz einnimmt und nicht im Wege steht, besonders wenn man das freie bewegliche Brettchen weggenommen hat. Dieses Brettchen muss so lang sein, als die untere Weite der beiden Seitenstreben, da wo sie auf dem Fussboden ruhen; seine Breite kann einen halben Fuss betragen, am äusseren Rande aber bringt man eine kleine Leiste oder ein abgerundetes Stäbchen an, das mit einigen spitzen Nägeln befestigt wird, damit weder das Gemälde noch die Gegenstände, die man darauf stellt, herunterfallen und gegen jeden Zufall gesichert sind. Auf den beiden schmalen Seiten sind keine Leisten nöthig.

Man verfertigt die Staffeleien grösser oder kleiner, je im Verhältniss zu dem Umfang und der Grösse der Gemälde. Die gewöhnliche Proportion für Gemälde von ein bis vier oder fünf Fuss ist zu sechs Fuss Höhe zwei und einen haben Fuss Breite an dem unteren Querholz und einen Fuss oder funfzehn Zoll an dem oberen Querholz.

Jede Seitenstrebe muss vorn drei Zoll Breite und einen Zoll Dicke im Holz haben; die beiden Querleisten vier Zoll Breite auf einen Zoll Dicke. Der Schwanz muss etwas stärker sein als die übrigen Stücke, daher giebt man ihm zwei und einen halben Zoll Breite auf anderthalb bis zwei Zoll Dicke. Das Charnier wird zu grösserer Sicherheit mit Schrauben und nicht mit Nägeln befestigt. Das kleine Brettchen braucht nur sechs Linien stark zu sein, und die hölzernen Pflöcke höchstens drei Viertel Zoll im Durchmesser und gegen neun bis zehn Zoll lang. Man schneidet sie auf der Seite, wo sie das Gemälde halten sollen, wie ein Haken gestaltet [1]) Diese Staffeleien sind unter allen die einfachsten.

---

1) Streben, Schwanz und Querriegel der Staffelei sind denjenigen ganz ähnlich, die in zwei Ansichten auf Kupfertafel IV. Figur *A* und *B* dargestellt sind.

Man verfertigt sie gewöhnlich aus weichem Holz, theils der Billigkeit, theils der Leichtigkeit wegen. Allein sie haben die Unannehmlichkeit, dass man immer zu fürchteu hat, das kleine Brettchen mit sammt dem darauf stehenden Gemälde werde fallen. Dessenungeachtet aber ist doch eine solche wenigstens nothwendig, welche dazu dient das Gemälde, das man copirt, oder, wenn ja einmal nothwendig, mehr als ein Gemälde zugleich darauf zu stellen.

Die einfachen Staffeleien sind bei Weitem nicht so bequem, als die beiden folgenden, welche jetzt beschrieben werden sollen. Die Beschaffenheit dieser überhebt uns nämlich der Mühe das Gemälde vom Brettchen abzunehmen, wenn man es hoch oder niedrig stellen will, was jedenfalls kürzer und unbedenklicher ist.

Die Staffelei mit der Stellschraube.

(Man sehe die fünfte Kupfertafel.)

Bei dieser Art von Staffelei, wo das Brettchen auf dem Theile *A* (welcher aus drei Stücken von gutem harten Holz zusammengesetzt ist) mit Schrauben befestigt wird, lässt sich das Brettchen bewegen, und vermittelst einer starken hölzernen Schraube *B* nach Belieben hoch und niedrig stellen. Man lüftet die Schraube, um das Brettchen von der Stelle weg zu bringen, und zieht sie an, um dasselbe fest zu stellen: was nur durch den Druck der Spitze der Schraube gegen die mittlere Strebe *C* geschieht. Die mittlere Strebe *C* ist ein nothwendiger Zusatz, welcher bei der einfachen Staffelei sich nicht vorfindet.

Das Stück *A* muss die mittlere Strebe *C* von allen Seiten genau umfassen, und so genau anpassen, dass es auf keiner Seite schlottert, ob es gleich und überall ohne Anstoss an der Strebe *C* der Länge nach hinlaufen können muss.

Das Täfelchen oder Brettchen *D*, auf welches das Gemälde gestellt wird, muss auf dem oberen Vorsprunge des Stückes *A* sehr fest gemacht sein; allein rechts und links bleibt es ganz frei, streicht auf und ab und berührt ganz leicht die beiden Streben *EE*. Es darf aber zwischen diesen gar kein Raum sein, sonst wackelt das Täfelchen rechts und links, weil es nur

in der Mitte an *C* befestigt ist, allein das Brettchen *D* darf sich auch nicht merklich an den beiden Streben *EE* reiben, sonst würde das Gemälde gefährliche Stösse bekommen, wenn der Maler das Stück *A* bewegt, nachdem er die Schraube *B* locker gemacht hat.

Der Vortheil dieser Einrichtung besteht, wie man sieht, darin, dass man das Brettchen von oben nach unten, und von unten nach oben bewegen kann ohne dass man nöthig hat, das Gemälde zuvor abzuheben, und ohne zu befürchten, dass das Brettchen, worauf es steht, schwankt, da es ja auf dem Stück *A* mit zwei oder drei guten Schrauben wohl befestigt ist.

Diese Art Staffelei hat mehr als einen Vorzug vor der ersteren; sie verdient von Eichen-, Buchen- oder Nussbaum-Holz verfertigt zu werden. Man muss aber Acht geben, dass nicht mit der Länge der Zeit die Holzschraube zu locker wird und nicht stark genug gegen die Strebe *C* drückt.

Die Staffelei mit der Feder und den Zahneinschnitten.

(Man sehe die vierte Kupfertafel.)

Diese Staffelei, welche unter den dreien die dauerhafteste und beste ist, besteht aus drei Streben, wie die vorhergehende, allein sie hat überdies in der Mitte noch eine vierte Strebe. Diese Strebe ist beweglich; sie läuft sanft auf der mittleren, auf welcher sie sich herauf und herunter bewegen kann, als wäre sie aus einem und eben demselben Stücke, und mit ihr zugleich das Stück *O*, mit welchem sie zusammenhängt, indem dieses, sowie das Brettchen *g*, stark daran befestigt sind. Diese vierte Strebe *a* ist in die mittlere Strebe *b* durch einen Schwalbenschwanz eingelassen, dergestalt, dass sie durch diesen wie eine Schublade auf *b* hin nach Belieben auf und ab läuft, und zwar nicht allein mit sammt dem ganzen Geräth der Brettchen *g h* und deren Schubladen, *i*, sondern überdies noch mit dem eisernen Winkelhaken, der mit daran befestigt ist, und von welchem das Nähere gleich gesagt werden soll. Dieser Winkelhaken *F*, welcher mit der beweglichen Stütze *a* einen rechten Winkel bildet, dient, um eine Art Stütze für den Malstock daran zu hängen, der in Figur *cc* abgebildet ist. Die bewegliche Stütze *a*, der Winkelhaken *F* und das Geräth der ganzen Tafel worauf das Gemälde steht, sind verbunden,

werden zu gleicher Zeit bewegt und hoch oder niedrig festgestellt.

Allen Schlossern ist bekannt, was Zahneinschnitte sind; allein anstatt dass die Einschnitte in Eisen gemacht werden, so sind sie hier unter einem sehr spitzen Winkel gleich in das Holz der unbeweglichen Stütze *b* eingeschnitten. Befürchtet man, dass sich diese Einschnitte rasch abnutzen werden, so ist diesem leicht abgeholfen: man nagelt auf die hölzernen Zahneinschnitte einen Streifen von sehr dünnem biegsamen Messing, den man mit leisen Hammerschlägen biegen, allen Richtungen der Zähne folgen lassen, und diese von einem Ende zum anderen ganz damit überziehen kann, und zwar ohne den Messingstreifen zu zerschneiden. Die Nägel oder Stifte, die man von Zeit zu Zeit einschlägt, müssen keinen Kopf oder Vorsprung haben, sonst würde der Riegel mit der Feder für den Zahneinschnitt verhindert in alle Zähne mit Leichtigkeit, ohne Anstoss und Widerstand einzugreifen. Jeder Zahn ist unten ungefähr sechs Linien tief eingekerbt, einen Zoll sechs Linien weit einer von dem anderen entfernt und hat ungefähr neun oder zehn Linien Breite in der Quere, um die Feder zu fassen, die eben so breit sein und frei eingreifen muss, ohne zu schlottern. Wenn die Zähne sich nicht allmälig bis zur Oberfläche des Holzes aufsteigend spitz verliefen, so würde man beim in die Höhe Heben zu viel Mühe haben die Feder darüber weggleiten zu lassen, und auch der Finger, welcher dieselbe anzieht, zu sehr angestrengt werden.

Das Stück *O* besteht aus einem einigen Stück harten Holzes, worin sich die Feder befindet, die von selbst in die Zähne eingreift [1]). Den Riegel der Feder, welcher in die Zahneinschnitte eingreift, kann man nicht sehen, weil er in einem derselben versteckt ist, allein man sieht den Knopf *T*, womit man die Feder und den Riegel an sich zieht, wenn man ihn aus einem Zahn ausziehen und in einen anderen entweder höher oder niedriger stellen will. Sobald man die Feder nicht mehr zurückhält, sondern loslässt, so dringt der Riegel natürlicher Weise in die Ver-

1) Man sehe Fig. *EX*, wo das Stück *O* einzeln gezeichnet ist, sowie die Fig. *E* im Profil, welche dabei steht, um Alles deutlicher erkennen zu lassen.

tiefung irgend eines Zahnes, und da er stark genug ist, so geht er bis ganz in die Tiefe des Zahnes nach hinten und hält die ganze Maschine; sobald man aber mit dem Zeigefinger den Knopf an sich zieht, so wird man durch nichts gehindert und man kann das Brettchen ohne Schwierigkeit hinauf und herunter lassen.

Diese Einrichtung mit den Zahneinschnitten hat den doppelten Vortheil, dass sie sehr dauerhaft ist und man blos eine Hand braucht, um sie in Bewegung zu setzen, so dass man ohne Störung, und ohne die Palette wegzulegen, sein Gemälde sehr leicht hoch und niedrig stellen kann; man braucht nur den Daumen der rechten Hand gegen das Täfelchen zu stützen und zugleich mit dem Zeigefinger den Knopf der Feder *T* zu fassen, der unten vor dem Brettchen hervorspringt, so kann man die Bewegung, die man wünscht, sogleich ohne Mühe machen. Hat dann das Gemälde die erwünschte Höhe, so braucht man nur den Knopf frei zu lassen, welcher sich von Neuem stellt, und so immer fort.

Das Stück *O* ist auf einer Seite der Art durchschnitten, dass es die unbeweglichen Stütze *b*, auf welcher die Zahneinschnitte fast von einem Ende zum anderen angebracht sind, umgiebt und dieselben frei durchlässt. Auch unten ist dasselbe nach innen hinlänglich ausgeschnitten, um darin die Feder zu bergen und dem Riegel an der Feder freien Spielraum zu lassen, um die Zahneinschnitte durch das Loch zu erreichen, das in dem Stück *O* besonders dazu gemacht ist, was Alles hier nicht sichtbar sein kann.

Was den Schwanz der Staffelei betrifft, so ist dieser auch hinten an dem oberen Querholze *d* festgemacht, wie bei den anderen Staffeleien; allein dieser Querriegel *d* musste hier sehr stark von Holz sein und ihm zugleich die Gestalt von einer Art Triangel gegeben werden, damit die unbewegliche Stütze *b* fest und dauerhaft darin eingefasst werden konnte, auch ist es besser, den Schwanz mit einem starken eisernen Bolzen zu befestigen, wie man auf der Fig. *B* in *r* sieht und nicht durch ein Charnier.

Man hat also ein Stück gutes Holz gegen die kleine Platte hinter den Querriegel *d* geleimt und fest gemacht, welches unten hinlänglich ausgehöhlt ist, um damit oben dem Schwanze *e* Eingang und die Möglichkeit freier Bewegung in diesem Einschnitte zu verschaffen, vermittelst eines eisernen Bolzens aber, der durch

Alles durchgeht, ist der Schwanz durchaus sicher und fest verbunden.

Auf der Rückseite ist ein kleiner eiserner Halter *k*, in der Gestalt eines Zirkelabschnittes angebracht. Dieser soll den Schwanz in beliebiger Entfernung halten und wird vermittelst einer eisernen Schraube *l* gestellt, an der Staffelei aber durch das Charnier *m* Figur *B* befestigt. Das Ende des krummen Armes *k* geht durch eine Oeffnung, welche in der Dicke des Holzes vom Schwanze angebracht ist; wenn man die Schraube *l* anschliesst wird der Halter dadurch ausserordentlich fest. Durch das Charnier *m* kann man den Halter *k* auf eine der Seiten zurückwerfen, wenn man die Schraube im Schwanze locker gemacht hat und man die Staffelei zusammenlegen will, um sie auf die Seite zu stellen; während sonst dieser Halter weit vorspringen würde.

Uebrigens muss man niemals der Staffelei eine zu starke Neigung geben, im Gegentheil muss man sich bei Zeiten daran gewöhnen, auf einer Staffelei zu zeichnen und zu malen, die beinahe senkrecht steht, und wenn man befürchtet, sie möchte vorwärts fallen, so braucht man nur unten am Schwanze ein starkes Gegengewicht von Eisen oder Blei anzubringen, das man leicht vermittelst zweier hinten am Schwanze eingeschraubter Ringe aufhängt und abnimmt.

Der zirkelförmig gekrümmte Halter muss nothwendiger Weise diese Form haben, da der Schwanz mit der Staffelei Zirkelspitzen bildet; wenn nun der Halter gerade wäre, so könnte man die Bewegung zum Oeffnen nicht machen. Man giebt dem Halter *k* neun Zoll Länge, sechs Linien Breite und anderthalb Linien Stärke von Eisen.

Vom Tischchen *h*.

Das Tischchen *h*, auf welches man seinen Rahmen oder sein Gemälde stellt, ist auf das Stück *O* stark befestigt. Ein anderes Brettchen *g* ist an das Stück *h* in einem rechten Winkel fest gemacht. Unter dem Tischchen *h* sind zwei Schubkasten *i i* mit Federn, der eine ist nach vorn zur Linken des Malers, der andere rechts aber an der Seite der Staffelei. Dieser Schubkasten ist

viel länger als der erste, um darin Borst- und Haarpinsel etc. aufzubewahren. In dem ersteren, welcher vorn geöffnet wird, verwahrt man einige trockene, pulverisirte Farben oder was man sonst gern zur Hand haben möchte. Die Schubkasten hält man zurück durch zwei Stifte oder eiserne Nägel mit Köpfen, die oben auf dem Tischchen angebracht sind und welche in correspondirende Löcher, die in der Dicke des Holzes vorn an den Schubkästen angebracht sind, gehen.

Die beiden Henkel *qq*, die man hinter dem Brettchen *g* auf Fig. *B* sieht, sind noch nothwendiger. Sie müssen das ganze Tischchen an Ort und Stelle festhalten, daher umfassen sie die beiden Streben *cc*; ohne diese würde das Tischchen, das nur im Mittelpunkt befestigt ist, schwanken und sich ein wenig von den Streben *cc* entfernen können; so aber von den beiden Henkeln gehalten, kann die Abweichung niemals gross sein.

Die Henkel *qq* sind mit acht Schrauben an dem verticalen Brettchen *g* befestigt. Was die zwei anderen Schrauben betrifft, die über einander sind und die man im Mittelpunkt des Brettchens *g* sieht, so dienen sie, um dasselbe an die bewegliche Strebe *a* zu befestigen. (Man sehe Fig. *A* auf der vierten Tafel.) Wohl noch besser würden die beiden Henkel *qq*, anstatt von Holz, von rundem Eisen und polirt gemacht, sie würden dadurch dauerhafter und auch bequemer sein.

Das Tischchen *hh* ist an der äusseren Seite mit einer Leiste eingefasst, damit die darauf gelegten Sachen nicht herunterfallen; allein ausserdem befestigt man noch eine andere in der Mitte, welche das Ganze in zwei gleiche Theile theilt. Der Raum zwischen der Leiste, von der Mitte bis zur Staffelei selbst, dient zum Aufstellen des Gemäldes und der andere, nach dem Maler zu, dient dazu, um Pinsel und andere Dinge, sowie auch um die linke Hand mit der Palette ein wenig darauf legen zu können. (Man sehe den Grundriss dieses Tischchens in Fig. *F*.)

Diese Staffelei mit der Feder und den Zahneinschnitten ist die allgemein gebräuchlichste, aber in so fern in einfacherer Form, als statt des Stückes *O* nur eine Art kleiner Konsole gebraucht wird, in der oben das bewegliche Stück *a* befestigt ist, unten die

Vertiefung mit der Feder sich befindet. Auf der Fläche oben ist dann das Tischchen befestigt, wie es vorher beschrieben ist, aber in einfacherer Form, ohne das vordere Brettchen und ohne die Kästchen.

Von dem eisernen Winkelhaken *F*.

Dieser winkelrechte Arm dient dazu, um die Handstütze *CC* an- und aufzuhängen; er wird mit zwei starken Schrauben auf der beweglichen Strebe *a* festgemacht. Eine dieser Schrauben wird unten an dem Theile des Armes angebracht, welcher mit der Strebe *a* parallel läuft, woran er befestigt bleibt; die andere Schraube, welche einen Kopf mit Flügeln hat, um ihn mit den Fingern drehen zu können, bringt man oben am Arme im Winkel und immer auf der beweglichen Strebe *a* an. Diese beiden Schrauben befestigen den Arm hinlänglich, so dass man sich ungescheut auf die Stütze *CC* stützen kann, wenn man sie angehakt und aufgehängt hat. Wenn man sie beseitigen und die Staffelei zusammenlegen will, um sie wegzusetzen, so macht man die Flügelschraube los, und der Winkelhaken, der nur noch an der unteren Schraube festhält, fällt von selbst nieder und macht keinen hinderlichen Vorsprung auf der vorderen Seite der Staffelei.

Die beiden äusseren Enden dieses Armes können etwas abgerundet sein, um allen Unzuträglichkeiten, die durch scharfe Winkel kommen können, vorzubeugen. An dem Ende des horizontalen Armes bringt man eine kleine Erhöhung an, damit die Stütze *CC* nicht herabfallen kann, wenn man sie zu weit nach rechts stellen sollte.

Der einfache Malstock, so wie er allgemein gebraucht wird.

(Fig. *D*.)

Da der Maler an seinem Gemälde auf einer Fläche arbeiten muss, welche fast senkrecht steht, so muss er wenigstens einen kleinen Stab haben, um während des Malens seine Hand darauf zu legen, sonst ist seine Hand nicht sicher genug, um Details oder kleine und zarte Gegenstände zu malen. Gewöhnlich braucht man dazu einen runden glatten Stock von vier bis fünf Fuss Länge, oben mit einem Knopf, den man mit etwas Baumwolle

und Handschuhleder umwickelt und aussen zubindet. Dieser Knopf dient dazu, dass man die Leinwand und das Gemälde nicht beschädigt, wenn man, was oft geschieht, mit dem Ende des Malstocks demselben zu nahe kommt. Der Durchmesser dieses Stocks ist unten höchstens neun Linien stark, da, wo man ihn mit der linken Hand anfasst, und so verjüngt er sich bis unter den Knopf, wo sein Durchmesser nur sechs oder noch weniger Linien beträgt. Man macht die Malstöcke von weichem Holz, damit sie so leicht als möglich sind; man hat ihn aus diesem Grunde sogar aus Schilfrohr gemacht.

Die Malstöcke, wie sie jetzt beschrieben, sind fast ganz allein und ausschliesslich zur Stütze der Hand im Gebrauch. Maler, welche die feinsten Sachen machen, sind daran gewöhnt, und verlangen gewöhnlich keinen anderen. (Man sehe Taf. IV. Fig. *D.*) So ist denn auch allen Anfängern anzurathen, sich daran zu gewöhnen, und besonders alle grossen Parthieen mit diesem Stock zu malen, wodurch die Hand sich mehr ausbildet und geschmeidiger wird. Dessenungeachtet wird noch eine andere Handstütze hier beschrieben werden, die bei der Malerei sehr kleiner Gegenstände und auch sonst nützlich ist, um auf die Haken an der Seite derselben den Malstock aufzulegen, damit die Hand dann mehr Sicherheit und dadurch mehr Geschick und Freiheit, mehr Schwung und Zierlichkeit in der Führung des Pinsels habe.

Die Armstütze, auf welche man nöthigenfalls auch den Ellbogen legen kann.

(Man sehe Taf. IV. Fig. *CC*, wo man sie von vorn, und Fig. *C*, wo man sie ein wenig von hinten sieht.)

Diese Armstütze besteht:

1) Aus einem Brettchen von vier Zoll Breite, ungefähr achtundvierzig bis funfzig Zoll Länge und vier Linien Dicke, oder, um noch genauer zu reden, die Länge derselben wird durch die Entfernung bestimmt, die zwischen dem horizontalen Arme des eisernen Winkelhakens und dem Tischchen der Staffelei ist, gegen welches das Brettchen *a* zu liegen kommt. Da nun der Winkelhaken und das Tischchen *h* auf der beweglichen Strebe *a* befestigt sind und die Armstütze oben auf dem Winkelhaken ange-

hängt wird, so bewegt sich auch Alles mit der Strebe, auf welcher das Ganze ruht, auf und nieder.

2) Die Armstütze ist oben mit zwei Haken versehen, die nach unten gekrümmt sind; mit diesen eisernen Haken wird sie an den Winkelhaken *F* angehängt und legt sich unten gegen das Tischchen der Staffelei etwas schräg an, geht aber nicht darüber hinaus nach unten, weil das dem Maler hinderlich sein würde, indem er mit den Knieen daran stossen könnte.

3) Da es erforderlich ist, dass zwischen dem Gemälde und der Armstütze eine Entfernung von fünf bis sechs Zoll sein muss, so muss der Winkelhaken an der Strebe *a* so hoch als möglich festgemacht sein, damit die Armstütze nicht zu flach herabhängt, was stattfinden würde, wenn der Winkelhaken zu tief angebracht wäre. Desshalb muss man die Strebe *a* achtzehn Zoll länger halten als die Höhe der Staffelei, wenn das Tischchen, indem man davor sitzt, etwa in der Höhe der Herzgrube festgestellt ist. Würde die Armstütze nur zwei oder drei Zoll von dem Gemälde entfernt an dem Orte, wo der Maler seine Hand zum Malen auflegt, sein, so würde er nicht die gehörige Entfernung haben, um den Pinsel frei führen zu können.

Auf der rechten Seite der Armstütze, also am äusseren Rande befestigt man eine hölzerne Leiste von einem halben Zoll Stärke und achtzehn Linien Breite, so lang als das Armstück ist, um auf dieser Stelle das Brettchen, das überall nicht mehr als vier Linien Dicke hat, zu verstärken. In diesen verstärkten Streifen, der Länge nach fast von oben bis unten, bohrt man in der Entfernung von drei zu drei Zoll Löcher über einander, um eiserne Häkchen hinein zu stecken. Diese fünf bis sechs eisernen Häkchen können gewechselt und aus einem Loche in das andere gesteckt werden, um das äussere Ende des gewöhnlichen Malstocks Fig. *D* in beliebiger Höhe darauf zu legen, welcher hierdurch eine grössere Festigkeit erhält. Man fühlt seine Hand viel sicherer und fester als wenn die linke Hand, welche unten den Malstock hält, dadurch allein die rechte Hand stützt; überdies hat man nicht zu befürchten, dass man mit dem Knopf des Malstocks das obere Gemälde berührt.

Wenn man feine und kleine Details ausführt, legt man wohl

die Hand, welche den Pinsel führt, gegen das Brettchen selbst, welches die Armstütze *CC* bildet. Nur muss zwischen dem Gemälde und der Armstütze an dem Orte, wo man wirklich arbeitet, eine hinlängliche Entfernung sein [1]).

Jetzt wollen wir zu dem Stück übergehen, worauf man den Ellbogen stützen kann.

Construction des beweglichen Stücks *ce*, welches zur Armstütze *CC* passt und dazu dient, um in einigen (seltenen) Fällen den Ellbogen darauf zu stützen, wenn man kleine und zarte Details malt [2]).

Die Ellbogenstütze *c* ist ein kleines Tischchen, welches von einer kleinen Console *e* getragen wird, die nach dem Willen und der Bequemlichkeit des Malers hoch und niedrig gestellt werden kann. Es ist unnöthig, dass diese Bewegung von hoch und niedrig beträchtlich sei, insofern der ganze Apparat sich vermittelst der Feder in dem hölzernen Stück *O* und der Zahneinschnitte an der Staffelei hoch und niedrig stellen lässt.

Dessenungeachtet ist die Ellbogenstütze dennoch ebenfalls mit einer Stellfeder, die in der Console *e* angebracht ist, versehen, deren Feder in mehrere sehr nahe liegende Zahneinschnitte eingreift, die in der Oberfläche der Armstütze *a* eingeschnitten sind, aber nur bis zur Hälfte ihrer Länge. (Man sehe Fig. *CC* und *C* auf Taf. IV.)

Das Tischchen *c*, sowie auch die Console *e*, sind mit Zapfen und Löchern ordentlich verbunden und an der unteren Seite des Brettchens *b* in einem rechten Winkel aneinander geleimt. Das Brettchen *b* bewegt sich hoch und niedrig, wie ein Schubkasten und

---

1) Wenn die Armstütze *CC* auf den Winkelhaken *F* gehängt ist, so steht es in unserem Belieben, sie bald rechts, bald links zu stellen, je nach der Stelle des Gemäldes, worauf man arbeiten will; auch kann das Gemälde selbst bald rechts, bald links geschoben werden, je nachdem es nöthig und für den Maler bequem zu sein scheint.

2) Man sieht aus der Zeichnung, dass das Tischchen *c* viel breiter und hervorspringender ist, als die Console *e*, welche es trägt, damit der Ellbogen mehr Unterlage hat, allein das Tischchen ist blos durch die beiden Falze *dd* an das Brettchen *b* befestigt.

geht ganz leicht in dem Falz der beiden Leisten *dd*, ohne zu schlottern.

Diese Ellbogenstütze *c*, welche aus der Console *e* und dem Brettchen *b* besteht, lässt sich demnach vermittelst der Feder und der Zahneinschnitte, die eben so eingerichtet sind wie an der Staffelei, beliebig hoch stellen.

Das Tischchen, worauf der Ellbogen oder Vorderarm ruhen soll, kann mit einem Polster versehen werden. Wenn nur der Vorderarm darauf ruht, hat man eine freiere Bewegung, als wenn man sich vollständig darauf stützt.

Will man von der Ellbogenstütze gar keinen Gebrauch machen, so lüftet man die Feder der Zahneinschnitte und zieht den Knopf an sich und kann sie dann von der Armstütze ganz abnehmen, indem man sie unten aus dem Falz des Schiebers *dd* herauszieht, ebenda kann man sie auch wieder einschieben.

Eine andere Art, die rechte Hand vermittelst der Lehne eines Stuhls[1]), die den Arm trägt, aufzulegen.

Die Armstütze *CC* behält man wegen der Haken, auf welche man in allen Fällen das Ende des Malstocks *D* legen kann, bei und lässt nur die Ellbogenstütze *e* und den ganzen dazu gehörigen Apparat *e*, *b* und *dd* weg.

Man reitet auf dem Stuhle und hat die Lehne vor sich, welche ganz gerade und durchaus nicht gebogen sein muss, damit sie in ihrer ganzen Breite und Ausdehnung von der Rechten zur Linken mit dem Gemälde, das man malt, eine Parallellinie bilde, und damit die Hand überall, wo man sie auch hinlege, sich ruhig in gleicher Entfernung von dem Gemälde befinde; diese kann der Maler sich immer selbst herstellen, indem er nur den Stuhl vor- oder zurückzuziehen braucht. Diese Armlehne muss viel breiter sein als die einzige Stütze, die sie in der Mitte trägt und ungefähr vier bis fünf Zoll auf jeder Seite weiter hervorstehen. Die Lehne selbst wird eine Art von Tischchen bilden und wird drei Zoll Breite

1) Diese Lehne soll in dem gegenwärtigen Falle blos den Arm und nicht den Rücken stützen. Man wird sich von diesem Stuhl auch ohne Zeichnung leicht eine Vorstellung machen können.

und eine Länge von ungefähr zwanzig Zoll von der Rechten zur Linken haben. Die Oberfläche dieser Art von Tischchen wird mit Haar gepolstert, etwas abgerundet wie eine kleine Wulst und mit Maroquin oder Schafleder überzogen, damit der Arm leicht darüber hingleiten und volle Freiheit der Bewegung behalten kann. Was den Sitz betrifft, so muss man ihn in der Nähe der Lehne vorn viel schmäler halten, als anderswo, damit die Schenkel dadurch nicht behindert werden: auf der entgegengesetzten Seite erhält er eine runde Form. Man giebt ihm eine bequeme Höhe, ungefähr wie gewöhnliche Stühle, es ist aber besser, wenn er etwas niedriger ist.

Was die Höhe dieser Armstütze oder Rücklehne betrifft, so muss die Person, die sich ihrer bedient, beide Arme bequem darauf legen können und das Polster muss ungefähr zwei Zoll höher als die Herzgrube sein. Man muss demnach diese Proportion nach der Höhe der Brust des Malers nehmen, damit, wenn er sitzt, die aufgelegten Arme zwei Zoll höher als die Herzgrube sind.

Diese Armlehne darf blos durch eine einzige Stütze in der Mitte getragen werden, die unten sehr stark und oben breit genug ist, wo sie sich rechts und links in Gestalt einer Console verbreitern muss um die eigentliche Armstütze gehörig fest zu machen. Wollte man zwei Stützen anbringen, wie bei den gewöhnlichen Stühlen, so würden diese unten zu viel Breite einnehmen und der Maler müsste seine Kniee auf eine ermüdende Art weit ausspreizen.

Die einzige Stütze also darf nahe am Sitz nur vier oder fünf Zoll breit sein und wird sich in einer angemessenen Krümmung, wie eine Console, bis unter die Armstütze verbreitern, wo sie ungefähr neun Zoll haben muss. Was die Stärke des Holzes dieser Stütze betrifft, so wird sie unten zwei Zoll und, sich nach oben verjüngend, hier nur einen Zoll oder funfzehn Linien erhalten müssen.

Dieser Stuhl gewährt viele Bequemlichkeit, er unterstützt den ganzen Körper zugleich, weil beide Arme ruhen, der, welcher die Palette, und der andere, welcher die Pinsel hält. Alle Bewegungen des Malers sind frei und wenn er aufstehen will, so kann dieses geschehen, ohne seinen Sessel in Unordnung zu bringen.

Die neue Staffelei.

Eine in neuerer Zeit erfundene und in Gebrauch gekommene Staffelei bietet so viele Vortheile für die Stellung des Bildes auf derselben, wie für die Sicherheit und Festigkeit überhaupt dar, dass ihrer besonders Erwähnung geschehen muss. Ihre Herstellung ist complicirt und sie ist daher bedeutend theurer als andere Staffeleien, aber allerdings auch ungleich vollkommener und für grosse und kleine Gemälde gleich gut zu gebrauchen. — Sie besteht wesentlich aus zwei Theilen, einem festen aufrecht stehenden Gestelle und einem in diesem Gestelle sich durch eine Winde auf- und abbewegenden, zusammengesetzten Theil.

Das feststehende Gestell wird aus zwei senkrecht stehenden Stützen, etwa sechs Fuss drei Zoll hoch, vier Zoll breit und ein und einen halben Zoll dick, gebildet. Diese stehen drei Fuss von einander entfernt mit der schmalen Seite nach vorn gekehrt auf zwei starken Unterlagen, welche reichlich vier Zoll hoch und breit, vor den Stützen neunzehn Zoll, hinter ihnen neun Zoll, also im Ganzen zweiunddreissig Zoll Länge haben und die durch zwei Querleisten verbunden und fester gemacht sind. An der inneren Seite der Stützen ziemlich nach vorn ist eine Rinne von oben nach unten eingeschnitten, die bestimmt ist, eine in ihr passende Leiste des beweglichen Theiles aufzunehmen.

Ein Querbalken oben zwischen den beiden Stützen ist von besonderer Wichtigkeit. Er setzt hinter der Rinne an und ist drei und einen halben Zoll hoch und breit. Vorn in der Mitte hat derselbe eine schwalbenschwanzförmig eingeschnittene Rinne, in welcher die mittlere Strebe des beweglichen Gestelles eingefasst, sich auf- und abbewegen soll. Hinter diesem Einschnitt ist ein länglich viereckiges, durch das Holz geschnittenes Loch, welches die stählerne Rolle aufnimmt, über welche der Strick oder die Kette der Winde geht.

Der bewegliche Theil besteht zunächst aus einer langen Strebe, vier Zoll breit, ein und einen halben Zoll dick, die schmale Seite so eingekerbt, dass sie bis zur Hälfte der Dicke in den schwalbenschwanzförmigen Einschnitt des Querbalkens

eingelassen werden kann. Diese Strebe trägt das Maltischchen mit ähnlicher Einrichtung, wie es auch bei der Staffelei mit der Feder angegeben ist. Ausser jener Einrichtung ist hinten in gleicher Linie mit der Strebe ein Gitter befestigt, dessen äussere Enden in der Rinne der beiden Stützen laufen. Es dient für kleinere Bilder als sichere Rücklehne und da es an beiden Seiten in den Rinnen festgehalten wird, kann der ganze Apparat gar nicht schwanken. — Ein bewegliches Stück Holz umfasst die vordere Hälfte der beweglichen Strebe bis zur Mitte der Einkerbung und kann an derselben auf- und abgeschoben werden. Zwei kurze, starke, eiserne Spitzen an der unteren Seite dieses Stückes dienen dazu, in die obere Kante des Bildes eingedrückt zu werden, so dass dieses nun vollkommen fest und doch ganz senkrecht, ja sogar ein wenig vorübergeneigt stehen kann.

Auf der Rückseite der beweglichen Strebe ziemlich unten ist an einen abwärts gekehrten Haken ein festes Hanfseil oder eine Kette befestigt, welche über die Rolle des Querbalkens im feststehenden Gestelle geführt, wieder zu einer Winde herabsteigt. Diese, mit einem Zahnrade versehen, lässt ihre eiserne Axe unter dem Malbrettchen nach vorn gehen, wo sie durch einen Handgriff oder Schlüssel in Bewegung gesetzt, den ganzen beweglichen Theil auf- und absteigen macht. Ein eisernes Stäbchen durch eine starke Feder gegen das innere gezahnte Rad der Welle gedrückt, stellt dieses und somit die Welle und den ganzen Apparat fest. Soll derselbe also bewegt werden, so zieht man durch einen Ring die Feder zurück, dreht die Welle bis das Gestell mit dem Bilde an der Stelle ist, wo man dasselbe haben will und lässt dann den Ring los, wodurch die Feder das Stäbchen gegen das gezahnte Rad drückt und somit Alles an diesem Punkte festgestellt stehen bleibt.

Das Ganze ist aus gutem Eichenholz gemacht, unter dem Fussgestell an jeder Seite vorn und hinten eine bewegliche Rolle angebracht, wie man dergleichen unter Lehnsesseln, Tischen, Flügeln, Betten etc. hat, so dass diese an und für sich schwere Staffelei leicht und bequem nach jeder Richtung bewegt werden kann.

Dreiundzwanzigste Lection.

Von der Leinwand, der Pappe und den hölzernen Tafeln, um darauf zu malen.

(Man sehe die sechste Kupfertafel.)

Der grösste Theil derjenigen, welche sich mit der Oelmalerei beschäftigen, werden sich auch die fertig mit Leinwand bespannten Blendrahmen mit Keilen verschaffen können, dennoch wird es nothwendig sein, diejenigen, welche diese Bequemlichkeit nicht haben, zu unterrichten, wie sie diesem Bedürfniss selbst abhelfen oder, wenn sie sich damit nicht abgeben wollen, einem Andern die richtige Anfertigung derselben lehren können.

Auch von Holztafeln (Pannelen), von Pappe und selbst von Papier, auf welchen man nach vorhergegangener Grundirung malen kann, soll das Nöthige mitgetheilt werden. Das Papier und die Pappe braucht man um die Leinwand zu sparen, wenn man anfängt, in der Malerei Versuche zu machen, oder auch, wenn man über Land geht, um Studien in Oel nach der Natur zu machen, wobei ein aufgespannter Rahmen nur belästigen würde.

Pannele (panneaux) sind viereckige, vom Tischler angefertigte hölzerne Tafeln, um darauf zu malen. Die dünnsten, bei nur acht bis 12 Zoll in's Gevierte, sind im Holze nur zwei bis drei Linien stark, allein sie müssen aus sehr altem Holze verfertigt werden, das wo möglich über hundert Jahre alt ist, sonst krümmt und verwirft es sich. Die grössten Pannele brauchen nur fünf bis sechs Linien dick, müssen aber vollkommen gerade und glatt gehobelt

sein. Am sichersten und besten sind die Pannele, welche aus zwei, drei oder vier übereinander geleimten dünnen Holzplatten bestehen, von denen jede so gelegt ist, dass die Holzfaser nach einer andern Richtung geht als die der andern Platten.

Die Pappe und das starke Papier können ebenso wie die Leinwand und die hölzernen Tafeln mit einem Oel- oder Leimgrund grundirt werden, allein die Pappe, besonders wenn sie nicht so dünn ist wie etwa die Dicke dreier Spielkarten, zieht sich leicht krumm, verwirft sich und bildet Erhöhungen und Vertiefungen, die man nicht wieder herausbringen und eben machen kann, man mag sie pressen und hämmern wie man will, wenn man von der Pappe Gebrauch machen will, um Landschaftsstudien im Freien zu malen, muss man sie also ganz fein wählen, eine Viertel-Linie dick, und wenn sie sich hinlänglich gerade und eben halten soll, darf sie nicht grösser, als höchstens einen Fuss oder fünfzehn Zoll sein. Was das Papier betrifft, so wählt man es stark. Papier und Pappe, um an der Staffelei darauf arbeiten zu können, müssen auf ein Reisbrett oder eine sehr starke Pappe entweder mit Heftnägeln, Oblaten oder sonst wie befestigt werden. Das Papier ist viel biegsamer und kann durch starken Druck oder Anspannung angezogen werden, und ist desshalb der dünnen Pappe, und mit noch mehr Grund der Pappe, die etwa eine Linie stark ist, vorzuziehen. Also handelt es sich nur um dünne Pappe oder starkes Papier, welche aber beide dann so zu befestigen sind, dass sie der Bewegung des Pinsels widerstehen können, ohne dadurch zerknittert zu werden oder aus der richtigen Lage zu kommen.

Wenn man im freien Felde auf Pappe nach der Natur malt, muss man ein leichtes hölzernes Kästchen von funfzehn bis zwanzig Zoll haben, um es bequem fortzubringen. Das Kästchen muss auf drei seiner Seiten einen Rand von einem Zoll haben mit einem Falz, in welchem ein Deckel eingeschoben werden kann. Der Grund des Kästchens muss rings herum einen Zoll grösser sein, als die Malerei, damit man den Pinsel leicht führen und bis an die Ränder und in die Ecken malen kann. Auf dem Grunde des Kästchens befestigt man die Pappe in den vier Winkeln mit weichem Wachs oder vier kleinen Nägeln. Die Einfassungen schützen die Malerei gegen den Wind und Staub, während man

daran malt, und der darin passende Schiebdeckel verwahrt es gegen jeden Zufall, während man sie von einem Ort zum anderen trägt. Zwischen der Malerei und dem Schiebdeckel muss ein Zwischenraum von drei oder vier Linien sein.

Bei der Zurückkunft nach Hause nimmt man den Einschieber sogleich heraus, um die Malerei an die Luft zu bringen und trocknen zu lassen, sonst werden die eingeschlossenen Farben gelb. An dem Schubkasten befestigt man einen kleinen Haken, damit er sich während des Tragens nicht von selbst öffne.

Von der Wahl der besten Leinwand zum Malen.

Die Hanfleinwand ist die beste, weil sie sehr fest ist und das starke Anziehen ertragen kann, ohne zu reissen.

Die eigentliche Leinwand von Lein ist nicht so fest und wird nach dem Aufspannen locker.

Baumwolle taugt gar nicht.

Man malt auch auf starken Taffet sehr kleine Stücke, wenn aber der Rahmen sechs bis acht Zoll gross ist, so zerreisst der Taffet leicht.

Man muss rohe Leinwand kaufen, ohne alle Zubereitung, die nicht gebleicht ist und keinerlei Appretur hat.

Das Gewebe muss sehr gleich sein und so wenig Knoten wie möglich haben.

Zu kleinen Gemälden von acht, zwölf bis funfzehn Zoll wählt man feine Leinwand und etwas stärkere zu den grösseren Bildern. Uebrigens bestimmt man die Feinheit und das Korn des Gewebes der Leinwand nach der Art der Arbeit. Wenn man z. B. ein Blumenstück oder ein Gemälde, das aus vielen kleinen Figuren besteht, deren Köpfe nur zwei oder drei Zoll gross sind, malt, so nimmt man ziemlich feine Leinwand, wenn auch der Rahmen vierundzwanzig bis dreissig Zoll gross ist, weil alle Köpfe und Hände auf ein gleiches und feines Korn gemalt werden müssen.

Wenn man in natürlicher Grösse malt, so ist eine weniger feine Leinwand vorzuziehen, sie fasst die Farbe besser, die ungleichen Fäden schimmern dennoch nicht durch die Grundirung hindurch und man betrachtet überdies dergleichen Werke nur in einer gewissen Entfernung von wenigstens fünf bis sechs Fuss,

Für sehr grosse Gemälde wählt man die Leinwand noch viel stärker, am besten sogar starken und guten Zwillich, sonst würde sie durch die starke Ausdehnung zerreissen, aber immer von einem gleichen Faden und ohne starke Knoten. Uebrigens ist ein leichtes Korn im Gewebe der Leinwand, das immer etwas durch die Grundirung durchschimmert, in einem grossen Gemälde eher vortheilhaft als schädlich; daher ist es besser, niemals den Ueberzug, der die Löcher der Leinwand verstopfen soll, zu stark aufzutragen, und wenn man gar keinen Ueberzug zu machen nöthig hätte, so würde es um so viel besser sein, besonders bei grossen Gegenständen. Allein dies ist nicht möglich, die Farbe würde durch die Leinwand dringen und man würde viel Mühe haben, sie aufzutragen, wenigstens aber darf man nicht stärker grundiren, als unumgänglich nöthig ist.

Vierundzwanzigste Lection.

Einrichtung der Blendrahmen mit den Keilen.

Man lässt vom Tischler einen Blendrahmen verfertigen nach der Grösse des Gemäldes, das man malen will; man giebt ihm das genaue Maass, sowohl für die Höhe als Breite, aber immer, indem man den äusseren Rand des Blendrahmens darunter versteht.

Die Rahmen mit den Keilen sind die besten, weil, wenn die Leinwand locker wird, was immer nach einiger Zeit geschieht, man sie mit Hülfe der Keile durch einige Hammerschläge wieder anspannen kann. Es soll nun hier sogleich näher erklärt und beschrieben werden, wie dergleichen Rahmen mit Keilen [1]) gemacht werden.

Man macht sie fast alle von weichem Tannenholz, der Leichtigkeit wegen. Die von hartem Holz sind auch gut, allein sie sind zu schwer und nebenbei auch viel theurer, als die von weichem Holz.

Kleine Blendrahmen von vierundzwanzig Zoll und darunter bestehen aus vier Stücken oder Brettern, die im Viereck zusammenpassen, allein die Rahmen über zwei Fuss, bis zu sechsunddreissig oder achtundvierzig Zoll, haben wohl ausserdem noch eine Querleiste, und die noch grösseren haben deren zwei, so dass sie hinter dem Gemälde ein Kreuz bilden, um die vier Stücke zu stützen, die den Umfang des Rahmens bilden.

---

1) Man sehe die sechste Tafel Fig. *B* und Fig. *C*. Man hat diese beiden Rahmen einen in den anderen gelegt, zur Ersparung des Raums. Uebrigens erklärt die Tafel alle einzelnen Stücke, daher brauchen wir sie nicht im Text zu wiederholen.

Die Breite und Dicke des Holzes richtet sich nach dem grösseren oder geringeren Umfange des Rahmens. Zum Beispiel kann man annehmen, dass, wenn ein Rahmen zwei Fuss ins Gevierte hat, jedes Stück Holz ungefähr zwei Zoll sechs Linien breit etwa acht Linien dick sein muss.

Man verbindet die Rahmen durch eine Fuge auf der einen Seite und durch einen in die Fuge greifenden Zapfen auf der anderen Seite, so wie alle Zusammenfügungen gemacht werden, allein hier dürfen sie nur in einander geschoben werden, ohne Pflöcke, Nägel und Leim. Der Grund ist der, dass wenn alle Stücke nicht frei wären und mit Hülfe der Keile sich nicht von einander entfernen könnten, die Keile ganz unnütz sein würden. Der Rahmen wird also blos durch die Leinwand, die sich rings um denselben anschliesst, fest zusammengehalten, so dass er nicht mehr auseinander gehen kann oder nur, wenn man die Leinwand abnagelt.

Die einfachen Querleisten oder die Querleisten im Kreuz müssen dieselbe Freiheit haben und sich etwas von einander entfernen können, wenn man sie vermittelst der Keile dazu nöthigt, die Leinwand stark anzuspannen.

Die Keile sind kleine Eckstücken von hartem Holz, die in Oeffnungen eingetrieben werden, die zu dem Ende bei allen Zusammenfügungen angebracht sind, und da die Keile auf einer Seite schmaler oder spitzer sind, als auf der anderen, und man diese schmalste Seite zuerst eintreibt, indem man auf die breite Seite schlägt, so dringt auch die Seite des Keils, welche allmälig breiter wird, immer tiefer nach. Dadurch werden die Seitenbretter gezwungen so sehr auseinander zu gehen, als es die Leinwand erlaubt, und die letztere wird dadurch gespannt wie eine Trommel. (Man sehe Taf. VI, Figur *B* und *C*.) Man muss aber einen Keil nicht weiter eintreiben, als den anderen; man muss einem wie dem anderen eine gleiche Anzahl Hammerschläge von einerlei Stärke geben, sonst würde man die Leinwand zu sehr auseinander ziehen und übrigens Gefahr laufen, sie zu zerreissen oder die Fugen des Rahmens zu zerbrechen. Ueberdies muss man die Leinwand nicht so sehr ausdehnen, dass der Rahmen sich krumm zieht,

man muss zur rechten Zeit anhalten und erkennt dies leicht an dem Widerstand des Keils unter dem Hammer.

Man darf einen einzelnen Keil nicht so tief einschlagen, dass er nicht weiter gehen kann, sonst treibt man den Rahmen aus dem rechten Winkel. Man gebe anfangs dem einen ein Paar kleine Schläge, desgleichen auch den übrigen, bis man sie alle auf gleiche Weise eingeschlagen hat, und dies rings um den Rahmen herum. Hierauf fängt man von vorn an, dem ersten wieder ein Paar kleine Schläge zu geben und fährt so fort, bis die Leinwand überall gleich angespannt zu sein scheint. Man nagelt auch auf den vier Winkeln des Rahmens Backen zur Verstärkung, allein man nagelt oder leimt blos einen Backen an jeden Kreuzungspunkt, wenn man zu befürchten hat, dass das Holz durch die Fuge zu schwach für die Grösse des Rahmens und für die starke Spannung der Leinwand geworden ist. Diese Backen, *I*, verstärken das Holz und bewirken, dass es nicht auseinander geht und sich biegt. Desshalb ist diese Einrichtung überhaupt die dauerhafteste, zumal für grosse Rahmen.

Man sieht in dem Rahmen *D* die Querleiste *K*, die blos durch kleine Punkte angedeutet ist. Nur um keine Undeutlichkeit zu veranlassen ist der innere Rahmen gewählt, der aber keineswegs einen kleineren Rahmen darstellen soll, und aus eben diesem Grunde ist das Stück weggelassen, das mit dem Stück *K* ein Kreuz bilden würde; allein es ist leicht zu erkennen, dass das sechste Stück sich unter einem rechten Winkel mit der Querleiste *K* kreuzen und in ihrem Mittelpunkte durch diese gehen, sich sowohl oben als unten gegen die Querhölzer *AA* stemmen und in die Mitte des Rahmens *D* gehen müsste, wenn die beträchtliche Grösse des Rahmens diese Vorsicht erforderte.

Die Keile sind mehr oder weniger gross und dick, je nachdem der Rahmen gross ist, allein um ein mittleres Verhältniss als Beispiel anzugeben, so kann man die Keile in folgender Proportion halten. Die Dicke des Holzes überall zwei Linien, die obere Seite, welche die breiteste ist, achtzehn Linien, und das andere Ende vier bis fünf Linien. Die Keile dürfen am Ende nicht spitzig zugehen, weil sie sonst zu tief eindringen und dann die Leinwand durchlöchern könnten; man muss ihnen eine etwas

runde Form geben und vier bis fünf Linien Breite. Man sehe die Gestalt der Keile *o*; sie haben ungefähr drei bis vier Zoll Länge und bilden einen abgestumpften Winkel, dessen Ende schräg geschnitten und rundlich ist.

Man treibt nicht allein zwei Keile in jeden Winkel des Rahmens, so dass deren acht nöthig sind, sondern man braucht überdies für jede Querleiste noch zwei andere, der eine wird oben und der andere unten auf der entgegengesetzten Seite eingetrieben. (Man sehe die Leiste *K*.) Auch an den Kreuzriegel würden zwei Keile gekommen sein, wenn er dargestellt wäre. Das Rahmenholz darf auf der Seite, wo sich die Leinwand befindet, keine scharfe Kante haben, sondern muss dergestalt abgeflacht oder a b g e s c h r ä g t sein, dass die Leinwand blos die äusseren Ränder des Rahmens berührt. Die inneren Ränder würden sonst, wenn sie die Leinwand berühren, sich eindrücken und auf der Seite der Malerei als Streifen erscheinen, und daher muss dies sorgfältig vermieden werden. Zu dem Ende verjüngt sich die ganze Breite des Rahmenholzes, wie eine Böschung von den äusseren Rändern bis zu den inneren Rändern nach und nach, wo dann das Holz um etwa drei Linien dünner wird, als am äusseren Rand.

Ueberdies rundet man noch die Kanten des Holzes rings um den Rahmen sowohl an der inneren Seite, wie auch oben wo die Leinwand aufgespannt ist, ab, damit sie nicht in die Leinwand schneiden, welches geschehen würde, wenn man dieselben scharf lässt.

Fünfundzwanzigste Lection.

Vom Aufspannen der Leinwand auf den Blendrahmen.

Fast in allen grösseren Städten findet man schon zubereitete Leinwand, deren Preis sich nach der Feinheit und Gleichmässigkeit des Gewebes richtet, und ebenso kann man grundirte Leinwand, die schon auf Blendrahmen mit Keilen aufgespannt ist, haben. Allein da die Kosten bei einer Versendung solcher Rahmen viel grösser sind als die der zusammengerollten grundirten Leinwand, so lässt man dieselbe lieber in dieser Gestalt kommen, um Kosten zu vermeiden und kann dann auch die Grösse der Rahmen für die Gemälde nach seinem Belieben bestimmen. Dies ist für solche Personen, die von grösseren Städten entfernt wohnen, bemerkt.

Die Kaufleute, welche mit Farben handeln, müssen die Verpackung der Leinwand (die wegen der Grundirung mit Bleiweiss sehr schwer ist) auf folgende Art besorgen.

Der Kaufmann muss die Leinwand über ein rundes Holz rollen, das an jedem Ende einen Zoll länger sein muss als diese, und zwar so, dass die mit Farbe grundirte Seite nach aussen und nicht inwendig kommt, und zwar aus folgendem Grunde.

Wenn nämlich die Leinwand in angegebener Art zusammengerollt worden ist, und sich darin einige kleine Sprünge oder Brüche finden sollten, so legen sich diese wieder zusammen, wenn man sie auf den Rahmen spannt. Hingegen springt und blättert sich die Grundirung von der Leinwand ab, wenn die Farbe nach innen zu zusammengerollt gewesen ist, und nun die kleinen Oeffnungen auseinander

gezogen werden, wenn man sie abrollt und auf den Blendrahmen spannen will.

Uebrigens darf gut grundirte Leinwand nicht brüchig werden, und wenn sie es ist, so ist es ein Beweis, dass in das Oel, womit die Grundirfarbe angemacht ist, viel Terpentinöl gekommen ist und dies taugt nicht dazu. Die Leinwand muss mit reinem Oele ohne Beimischung von Terpentinessenz grundirt sein, alsdann bleibt sie biegsam und wird nicht brüchig. Allein es ist sehr nothwendig, dass die Grundirung vollkommen ausgetrocknet und längere Zeit der freien Luft ausgesetzt worden war, ehe man darauf malt, sonst ändern sich alle Farben und gelben nach. Gutes Maltuch muss über ein Jahr alt sein, wenn die Farben nicht nachdunkeln sollen, desshalb ist denjenigen, die sich dergleichen kaufen anzurathen, dieses bei Zeiten vorher zu thun, damit sie in dieser Hinsicht keinen Schaden haben. Mit zwei oder drei Nägeln hängt man das Stück grundirte Leinwand an die Wand und setzt es sogar in einer Dachstube, wo man bei guter Jahreszeit die Fenster ohne Nachtheil offen lassen kann, der Sonne aus. Dies ist schlechterdings immer erforderlich, man mag nun die Leinwand mit Oelfarben selbst zubereiten, oder schon zubereitet kommen lassen.

Verfahren, um die Leinwand, sie mag schon grundirt sein oder nicht, nach dem Maasse des Blendrahmens zuzuschneiden.

Zuerst breite man sein Stück Leinwand entweder auf einem grossen Tische oder an der Erde auf dem Fussboden aus, dann lege man seinen Rahmen darauf und sorge nun dafür, dass zwei Zoll von der Leinwand rings um denselben hervorstehen, um einen Rand zu haben, nicht allein um die Holzstärke damit zu bedecken und die Nägel einschlagen zu können, sondern damit ausser diesem noch zehn bis zwölf Linien übrig bleiben, um die Leinwand mit der Zange fassen und straff anziehen zu können.

Man legt also seinen Rahmen so, wie eben gesagt ist und wenn man abgemessen hat, wie viel rings um den Rahmen herum

vorstehen soll, so umzieht man ihn mit einer Linie von weisser Kreide oder von einem anderen Stift, ehe man den Rahmen von der Leinwand abhebt. Ist dies geschehen und das richtige Maass von dem Aeusseren des Rahmens bemerkt, so wird der Rahmen abgehoben, und man zieht mit einem Lineal ausserhalb des Strichs, den man an den äusseren Rändern des Rahmens gemacht hat, eine zweite Linie rings herum zwei Zoll weit von der ersteren entfernt. Alsdann schneidet man mit einer grossen Scheere auf der äusseren Linie die noch immer platt auf dem Fussboden liegende Leinwand ab.

Bei alle dem muss man wohl Acht geben, dass man die Leinwand nicht schief und in die Quere schneidet, sondern nach dem geraden Faden und nach der Richtung des Gewebes, sonst lässt sich die Leinwand niemals gleichmässig aufspannen, wenn sie nicht sogar während des Anziehens reisst.

Die übrig gebliebene Leinwand bringt man wieder auf das Rollholz oder verwahrt sie aufgehangen wie sie war, an einem sicheren Orte und verhütet nur, dass sie Falten bekommt.

Die Zangen, welche man zum Anspannen der Leinwand braucht, sind solche, deren sich die Tapezierer zum Anziehen der Zeuge auf Stühlen und sonstigem Hausgeräthe bedienen. Sie haben nach innen cannelirte Backen, so dass eine runde und erhabene Cannelirung in die entgegengesetzte ausgehöhlte eingreift, wodurch die Leinwand, ohne sie zu zerreissen, fest ergriffen wird und zwar um so mehr, wenn die Backen dieser Art Zangen lang und breit von rechts nach links sind, ungefähr drei bis viertehalb Zoll, wodurch sie die Gestalt eines Hammers erhalten, wenn die Backen geschlossen sind. Der Griff derselben ist genügend lang (ungefähr neun bis zehn Zoll), um ihn zugleich als Hebel zu gebrauchen, welcher der Hand viel Kraft giebt, ohne dass man diese sehr anzustrengen braucht. Dieser Griff besteht aus zwei Armen, deren jeder an einem der Backen befestigt ist, wie bei jeder Zange; das Ganze ist von Eisen. Alle Tapezierer haben dergleichen Zangen, jedes andere Instrument zerreisst die Leinwand und fasst nur ein sehr kleines Stück in der Breite, während das jetzt erwähnte die Leinwand in der ganzen Länge der Backe

fasst, also drei bis viertehalb Zoll, welches für Rahmen von mittlerer Grösse eine hinlängliche Breite ist.

Wie man die Leinwand um einen Rahmen herum festnagelt.

Man lege die Leinwand, das Unterste zu Oberst dergestalt, dass die zum Malen vorgerichtete Seite gegen den Tisch und die Rückseite nach aussen kommt. Dann lege man den Rahmen so auf die Leinwand, dass die richtige Seite des Rahmens (die, welche abgeschrägt ist) auf die Rückseite der Leinwand zu liegen kommt, und wenn dieses nicht dieselbe Seite ist, auf welche man den ganzen Umfang des Rahmens mit Kreide gezogen hat, so muss man dies jetzt noch thun, indem man sich des ganzen Aeussern des Rahmens als Lineal bedient und zwei Zoll Ueberschuss an Leinwand ganz gleich um den Rahmen herum vorstehen lässt.

Ist dies geschehen und der Rahmen ganz winkelrecht auf die Leinwand gelegt, so legt man den Ueberschuss der einen Seite der Leinwand genau in der Mitte des Rahmens um und schlägt den ersten Nagel ein, und zwar noch nicht auf die Breite des Rahmens, sondern auf die hintere Seite desselben; man schlägt ihn nur halb ein, damit man ihn wieder leicht herausnehmen kann.

Nachdem dieser erste Nagel zur Hälfte eingeschlagen ist, so schlägt man gerade gegenüber einen zweiten auf das entgegengesetzte Ende des Rahmens ein; allein dies Mal zieht man die Leinwand mit der Zange an, jedoch nicht gar zu stark, weil man befürchten müsste, dass man die Lage des Ganzen in Unordnung bringen könnte. Zum Annageln der Leinwand bedient man sich kleiner Nägel mit doppelten Köpfen, welche die Leinwand nicht so sehr durchlöchern und besser fassen, weil die Köpfe nach rechts und links weiter greifen. Eine Länge der Nägel von fünf bis sechs Linien genügt.

Nachdem diese beiden ersten Nägel die Leinwand an dem Rahmen befestigt haben, kann man sich bequem hinsetzen, um das Uebrige zu machen; man hebt die Leinwand und den Rahmen in die Höhe, und indem man sitzt, nimmt man Rahmen und Leinwand zwischen die Beine und hält ihn seitwärts, weil die

Leinwand, die schon zwei Nägel hat, nicht mehr losgehen kann. Jetzt schlägt man zwei andere Nägel in die Mitte der Seiten, die noch keine haben. Die erste Seite zieht man mit der Zange nur schwach an, aber die zweite viel stärker, und beide Nägel auf die Dicke des Holzes, nicht hinten, wo die ersten beiden nur für den Augenblick halb eingenagelt sind.

Man muss bemüht sein, alle Nägel eines Rahmens einander gegenüberstehend einzunageln, damit man die Leinwand nicht schief zieht, und in gleicher Entfernung obgleich nur nach dem Augenmaasse, bei kleinen Rahmen zwei Zoll weit von einander, und bei den grössten drei Zoll, aber niemals weiter; mit Ausnahme der beiden ersten Nägel, die man nur halb einschlägt, um sie wieder herauszunehmen, werden alle übrigen tief eingeschlagen.

Hat man die vier ersten Nägel angebracht, so zieht man den ersten Nagel wieder heraus, zieht die Leinwand mit der Zange stark an, und nachdem man mit einer Pfrieme auf der Dicke des Holzes ein Loch vorgestochen, steckt man den Nagel hinein, indem man mit der Zange die Leinwand gespannt hält, und schlägt den Nagel ganz ein bis auf den Grund. Nun wendet man den Rahmen von unten nach oben, zieht den halb eingeschlagenen Nagel heraus, den man an der zweiten Stelle hinter dem Rahmen eingeschlagen hat, zieht die Leinwand mit der Zange straff an, sticht mit der Pfrieme ein Loch auf die Seite des Holzes, steckt einen Nagel hinein und schlägt ihn ganz ein. Sind die vier ersten Nägel festgemacht, so lassen sich die übrigen leicht und geschwind anbringen. Man vergesse nicht, dass die vier ersten Nägel in der Mitte einer jeden Seite angebracht sein müssen, so dass sie die vier Endpunkte eines + bilden. Nun schlägt man sogleich in der angegeben Entfernung von einander, rechts und links von den vier ersten Nägeln, zwei andere. Man verfährt dabei wie im ersten Falle gezeigt worden ist, nämlich man macht auf der hohen Seite des Rahmens zwei Nägel rechts und links neben den zuerst eingeschlagenen fest, wendet dann den Rahmen um, so dass die Seite, welche schon drei Nägel hat, nach unten zu stehen kommt, und macht die zwei folgenden Nägel gerade gegenüber auf der anderen Kante des Rahmens,

die jetzt oben steht, fest. Hierauf verfährt man eben so mit den beiden anderen Seiten, bis auf allen vier Seiten des Rahmens drei Nägel eingeschlagen sind. Man wiederholt dieses Verfahren von Neuem und macht zwei andere Nägel rechts und links auf allen Seiten fest, und so fort bis die Leinwand nicht weiter unbefestigt ist, als zwei oder drei Zoll breit an allen vier Ecken.

Dass man, ehe man jeden Nagel einschlägt, die Leinwand zuvor straff angezogen und mit der Zange gefasst haben muss, bedarf keiner Erklärung und versteht sich von selbst; aber wie dieses Fassen angefangen werden muss, ohne die Leinwand zu zerreissen, und wie man sie nach und nach durch mässiges Drücken und kleine Rucke anziehen muss, soll jetzt erläutert werden.

Um die Leinwand anzuziehen, ohne sie zu zerreissen, nimmt man sie unterwärts doppelt, auf der Stelle, wo die Zange eingreifen kann, und setzt die Backen dergestalt ein, dass sie die Leinwand von einem Ende dieser Backen zum anderen gleichförmig fassen, das heisst, die Backen müssen mit dem Rande des Rahmens parallel in einer Linie stehen ohne die Leinwand zu verdrehen, so dass sie dieselbe gleichmässig in dem ganzen gefassten Theile anziehen. Dies muss eben mit der ganzen Breite des Backens geschehen.

Nachdem man hierzu die Leinwand mit den Fingern unterwärts verdoppelt hat, fasst man sie mit der Zange, indem man den Ellbogen und den Griff der Zange etwas hebt und dann nach und nach in kleinen und gelinden Rucken niederlässt, indem man den unteren Backen gegen das Rahmenholz stemmt, wodurch die Hand mehr Kraft erhält. Auf diese Art zieht man die Leinwand (jedoch mit aller Vorsicht) so lange an, bis man merkt, dass sie zu grossen Widerstand leistet. Ohne die Zange, deren Backen jetzt viel niedriger stehen, als zuvor beim Anfang, fahren zu lassen, und indem man immer die Backen gegen das Rahmenholz unterwärts stemmt, ergreift man die Pfrieme mit ihrem Heft, sticht das Loch mitten durch die Leinwand und in die Mitte der Stärke des Holzes, nimmt einen Nagel, den man mit den Lippen gehalten oder nahe bei sich gehabt hat, und steckt ihn in das vorgestochene Loch, schlägt ihn mit dem Hammer ganz ein, und nun erst lässt man die Zange los. — So verfährt man bei jedem Nagel, indem

man sich in Acht nimmt, die Leinwand an einem Orte stärker anzuziehen, als an dem anderen, weil dieses Falten verursachen würde.

Daher muss man sich einrichten, dass man mit der Zange jedes Mal immer dieselbe Breite der Leinwand fasst, und wenn man ja einmal mehr gefasst hat, als das andere Mal, und man zu viel Kräfte anwenden muss, um die Backen unter den Rahmen zu bringen, so ist es besser nachzulassen und nichts mit Gewalt zu zwingen, sondern von neuem und dann etwas weniger Leinwand zu ergreifen, um dieselbe überall gleichmässig und mit derselben Kraftanstrengung anzuspannen.

Wenn die Leinwand auf dem Rahmen überall gleich angespannt ist, so werden nicht nur alle Zapfenlöcher in den Winkeln genau passen und schliessen, sondern die Keile werden auch für den Augenblick unnöthig sein, und man bedient sich derselben erst nach kürzerer oder längerer Zeit, vielleicht in drei oder sechs Wochen, wenn man sieht, dass die Leinwand anfängt locker zu werden. Man muss sich also hüten in dem Augenblicke wo man die Leinwand aufspannt, die Keile einzusetzen, dies würde mehr schädlich als nützlich sein, weil das Zusammenpressen des Rahmenholzes verhindert würde, indem die Fugen auseinander gehalten werden. Man verwahrt also diese kleinen Keile so lange, bis der Fall eintritt, in welchem man ihren Gebrauch für nöthig hält.

Das Verfahren beim Aufspannen ist dasselbe sowohl für schon grundirte Leinwand, wie für einfach rohe Leinwand ohne Grundirung. Indessen erfordert die schon grundirte Leinwand noch mehr Aufmerksamkeit und Sorgfalt, weil sie durch die Grundirung, besonders mit Oelfarbe, leicht brüchig wird, und nicht so geschmeidig und leicht anzuziehen ist, als die rohe Leinwand.

Einige Leute verlassen sich auf den Gebrauch der Keile für das straffere Aufspannen der Leinwand und heften diese ganz leicht und nachlässig mit den Nägeln an, allein dies ist eine falsche Methode, weil dabei die Leinwand nicht überall gleich straff ausgedehnt wird, und wenn nachher die Keile eingetrieben werden, so entsteht eine solche Ausweichung in der Verbindung des Rahmens, dass dieser viel von seiner Festigkeit verliert und überdies

aus dem rechten Winkel geht. Dies ist sehr unangenehm und öfters geradezu schädlich, besonders wenn man im Hintergrunde des Gemäldes senkrechte Linien anbringen muss, wie z. B. bei dem Innern einer Stube und noch mehr, wenn man einen architektonischen Hintergrund zu machen hat; denn alsdann kann man sich nicht mehr nach den Rändern des Rahmens, weder zur richtigen Stellung der Linien, noch für die Parallelen richten. Man muss also von Anfang an und ohne Hülfe der Keile, die nur im Nothfalle zu gebrauchen sind, die Leinwand gehörig aufspannen, nur nicht zu sehr, so dass der Rahmen sich krumm ziehen oder die Leinwand zerreissen kann.

Nun ist nur noch anzugeben, wie man die vier Winkel anzieht und befestigt.

Ist man bis auf drei Zoll weit entfernt von den Winkeln gekommen, so muss man die Nägel so einschlagen, dass dadurch die Rahmenhölzer nicht verhindert werden, auseinander gehen zu können, wenn man die Keile gebraucht. Dies ist sehr zu beachten und erfordert etwas Aufmerksamkeit von Seiten dessen, der diese Arbeit verrichtet, dass er die acht Nägel demgemäss einschlägt, damit nicht die Theile aneinander befestigt werden, welche müssen auseinander gehen können. Am sichersten ist es, wenn man die Nägel in der Mitte des Holzes einschlägt, welches den Zapfen bildet. Die Backen sind diejenigen Theile, welche gabelförmig gespalten sind, und die Zapfen die, welche sehr genau in die gabelförmigen Einschnitte der Backen eingreifen. (Man sehe die sechste Kupfertafel.)

Hat man diese letzten acht Nägel angebracht, so brauchen nur noch die vier kleinen spitzen Winkel der Leinwand umgeschlagen und befestigt zu werden. Diese klaffenden Ecken faltet man in Form einer Kapuze, drückt sie zu einem Winkel zusammen, wie man die Papiere faltet, mit denen die gewöhnlichen Bonbons eingewickelt sind, biegt das Ende dieser so gefalteten Ecken auf eine der Seiten und befestigt es mit einem sehr kleinen Nagel — und nun ist unsere Leinwand vollkommen angenagelt.

Sechsundzwanzigste Lection.

Wie grundirte Leinwand mit Bimstein abgeschliffen wird. Oelgrundirung. Grundirung mit Thonerde.

Es ist schon erwähnt, dass es gut sei die auf den Rahmen gespannte Leinwand der freien Luft und sogar der Sonne auszusetzen, damit sie bleicht, bevor darauf gemalt wird. Ohne das ist sie fast immer zu ölig und zu sehr nachgegelbt, besonders aber wenn sie zusammengerollt gewesen ist.

Ein etwas warmer Tag reicht hin, um sie brauchbar zu machen; allein besser ist es, sie nur an die Luft zu bringen, wenn man sie vorher mit Bimstein recht gleich abgeschliffen hat. Das, was der Bimstein abnimmt, vermindert den Ueberzug, den Luft und Sonne bleichen und abnehmen sollen.

Man nehme ein Stück recht weissen Bimstein, der leicht, etwas rund und im Durchmesser etwa drei bis vier Zoll stark ist. Diesen schleife man auf einem Sandstein, der auch schon geschliffen ist, wie die Treppenstufen, so lange, bis er eine ebene Oberfläche von einigen Zollen im Durchmesser erhalten hat; die an der Kante hervorspringenden Ecken aber schleife man mit ab, weil diese hervorspringenden Ecken leicht Risse in der Leinwand verursachen. In drei bis vier Minuten ist der Bimstein hergerichtet, und die spitzen Winkel, die durch Abbröckeln die Arbeit beschädigen könnten, schafft man durch ein paar Umdrehungen der Hand fort, durch welche man den Stein ringsum an seiner Kante abschleift.

Man schüttelt und bürstet ihn gut ab, damit keine harten Körner oder Sand sich daran befinden. Mit diesem so geschliffenen Bimstein fährt man über die ganze Leinwand, ohne stark aufzudrücken, indem man die andere Hand ganz flach unter die Leinwand hält, gerade unter die Stelle, auf welche man wirklich mit dem Bimstein reibt, damit sich die Leinwand nicht zu sehr biegen kann. So fährt man mit beiden Händen fort, die eine oberhalb, die andere unterhalb der Leinwand, so lange bis diese überall ein gleiches Korn hat. Man beachte wohl, dass, wenn man auf das Holz schleift, dieses mit noch mehr Leichtigkeit geschehen muss; denn wenn man zu stark darauf drückt, so wird die Leinwand, die sich immer etwas biegt, das Rahmenholz berühren und dadurch könnte sowohl die Grundirung und auch selbst das Gewebe der Leinwand wesentlich beschädigt werden. Schon hieraus ergiebt sich die Nothwendigkeit, das Holz des Blendrahmens abzuschrägen. Aber auch schon der Pinsel, womit man die Farbe eines Hintergrundes aufträgt, drückt so stark auf die Leinwand, dass der untere Rand des Rahmens dadurch sichtbar wird, wenn man nicht die Dicke des Holzes in schräger Richtung gemindert hat.

Jene Arbeit ist in sieben bis zehn Minuten beendigt, wenn man Alles beobachtet und der Bimstein gut, das heisst glänzend, zerreiblich, sehr weiss und nicht zu hart und fest ist. Man muss den Stein im Kreise bewegen, so wie man Farbe reibt; dies giebt ein viel feineres und gleichförmigeres mattes Korn, als wenn man bald lang und breit, bald hoch und niedrig damit schleift. Man lehnt einen Theil des Rahmens auf die Kante eines Tisches, vor den man sich setzt, hält den Rahmen etwas schief vor sich, wie ein Pult; die eine Seite lehnt gegen den Tisch und die andere ruht auf den Knieen damit zwischen uns und dem Tische ein Zwischenraum bleibt, so dass man mit der linken Hand hinter den Rahmen kommen kann, während man mit der rechten Hand den Bimstein gebraucht und Acht giebt, dass durch den Druck der Hände die Leinwand nicht ausgebaucht wird. Alsdann drehet und wendet man den Rahmen nach allen Seiten, um nach Bequemlichkeit überall hinreichen zu können, ohne die Arme zu weit auszustrecken. Von Zeit zu Zeit muss man den Staub abwischen

und fortblasen, um zu beurtheilen, wie weit man mit der Leinwand ist und was noch zu thun übrig bleibt.

Wenn eine Leinwand recht gut abgeschliffen ist, so ist es ein wahres Vergnügen, darauf zu zeichnen; alle Arten von Zeichnenstiften, Rothstein, Reisskohle, weisser Kreide, haften so gut darauf, wie auf Papier; wenn man aber nicht sehr kleine Gegenstände macht, wie Figuren und Thiere auf Landschaften, so ist Kohle oder die weisse Kreide immer vorzuziehen, weil sie sich leicht wieder abwischen lassen.

Ehe man irgend einen Gegenstand auf die abgeschliffene Leinwand entwirft, muss man sie mit einem nassen Schwamme mehrmals waschen, damit von der abgeschliffenen Farbe und von dem Bimstein keine Spur übrig bleibt, und dies so lange, bis das Wasser hell und klar abläuft. Dann trocknet man sie mit einem sehr reinen, weichen Lappen, der keine Fäden verliert, ab. Leinwand, die von Bimstein nicht eben geschliffen und entfettet ist, nimmt die Farbe sehr viel schwerer an, während diese so überall auf der Stelle fasst.

In allen diesen Dingen muss man jedoch die rechte Mittelstrasse beobachten, denn allzu starkes Schleifen muss man vermeiden und ebenso auch keine Streifen und Ungleichheiten der Grundfarbe zurücklassen. Alle diejenigen Stellen, auf welche man Fleischparthieen zu malen Willens ist, müssen mit der möglichsten Sorgfalt abgeschliffen werden, besonders wenn die Gemälde klein sind, wo man sie gewöhnlich in nächster Nähe betrachtet.

Verfahren, die Grundirung von Oelfarbe auf neue rohe Leinwand zu bringen und von dem Grade der Feinheit dieser Leinwand nach Maassgabe dessen, was man malen will.

Man gebraucht die ungebleichte, rohe, dunkle Leinwand zu Gemälden, weil sie fester ist, als die gebleichte.

Die Feinheit derselben richtet sich nach der Grösse des Rahmens, nach dem Genre der Malerei und nach der Proportion der Figuren, die man darauf malen will. Man wird in der That leicht einsehen, dass wenn in einem Kopfe, der weit unter

Lebensgrösse ist, ein grober Faden oder Knoten der Leinwand sichtbar sein sollte, dies eine schlechte und falsche Wirkung hervorbringen würde, da man dergleichen Arbeiten sehr in der Nähe betrachtet; wenn man hingegen in natürlicher Grösse malt, verschwindet ein solcher Uebelstand beinahe gänzlich.

In dem Grade der Stärke und Feinheit der Leinwand muss man eine gewisse Mittelstrasse beobachten. Die allerfeinste muss so stark sein, als etwa die Hemden-Leinwand eines wohlhabenden Handwerkers, und die stärkste oder gröbste, wie die der Hemden eines Tagelöhners. Das Wesentlichste dabei ist, dass sie keine Knoten hat und dass sowohl das Gewebe als die Fäden gleichförmig sind.

Ist die Leinwand auf den Rahmen gespannt, wie wir oben gezeigt haben, so tränkt man sie mit einer Lage von Handschuh- oder holländischem Leim. Dieses Leimwasser muss ganz hell und laulich sein und nicht die Consistenz einer Gallerte haben. Dieser Ueberzug mit Leim hat den Nutzen, dass alle kleinen Fäden und Fasern der Leinwand sich fest anlegen. Man streicht ihn mit einem starken Pinsel, der zwei Zoll im Durchmesser und drei Zoll lang ist auf, und lässt die Leinwand an der Luft ganz trocken werden, welches je nach der Jahreszeit ein oder zwei Stunden erfordert.

Ist die Leinwand getränkt und trocken geworden, so werden sowohl die Knoten als auch die Fasern leicht mit Bimstein abgeschliffen und aller Sand des Bimsteins abgekehrt. Hierauf überzieht man die Leinwand mit einer sehr dicken und ziemlich gut geriebenen Oelfarbe. Man nimmt zu diesem Ueberzuge Bleiweiss und mischt dies bald mit einem wenig Weinrebenschwarz oder einem anderen guten Schwarz, um ein Perlengrau zu erhalten; bald mit einem wenig rothen Ocker und mit einem Atom von Schwarz, wenn man den Ton etwas röthlich haben will; oder man nimmt endlich ein Drittheil hellgelben Ocker und etwas rothen Ocker dazu, wenn man die gelbrothe Farbe allen übrigen vorzieht. In letzterem Falle setzt man kein Schwarz hinzu, und in den beiden vorhergehenden Fällen nur sehr wenig und nur so viel, als nöthig ist, um die starke Helligkeit des Bleiweiss zu mildern. Diese Farbe muss so dick sein, dass sie sich nur wie eine zarte Salbe aus-

breiten lässt, und man setzt daher nicht so viel Oel hinzu als bei den Farben in Blasen. Um diesen Ueberzug auf die Leinwand auszubreiten, nimmt man entweder eine grosse eiserne Klinge, die zwanzig Zoll lang und zwanzig Linien breit ist, oder eine solche von Buchsbaum oder Horn von eben der Grösse.

Diese Messerklinge muss sehr glatt und zugleich stark genug sein, damit man stark mit derselben drücken kann ohne Gefahr zu laufen, sie zu zerbrechen; denn wenn man nicht darauf drücken wollte, so würde die Farbe nicht in die Zwischenräume der Leinwand eindringen und nicht alle Löcher ausfüllen.

Man verrichtet diese Arbeit im Stehen und blos durch die Bewegung der Arme. Man nimmt viel Farbe auf das Messer, streicht diese aber dennoch so gleichmässig als möglich überall auf. Dies ist nicht schwer, weil das Korn der Leinwand den Maassstab dazu giebt und man demnach leicht so viel wegstreicht, bis man sieht, dass auf einer Stelle nicht mehr ist als auf der anderen.

Die also mit dem grossen Messer aufgetragene Farbe dringt in das Gewebe der Leinwand und legt sich fest an dieselbe. Man darf nicht mehr auf die Oberfläche bringen, als hinreichend ist, um die Fäden zu bedecken; denn wenn man mehr darauf bringt, so würde dadurch die Leinwand schwer und obenein zerbrechlich werden. Dies ist um so wichtiger, weil das Bleiweiss als eine Bleifarbe, immer einen Grund bildet, welcher anderen Farben nachtheilig werden könnte, wenigstens wenn die Grundirung nicht sehr trocken ist, was aber erst kaum nach acht Monaten oder einem Jahre der Fall ist. Indessen giebt es keine andere Farbe, welche bei der Oelgrundirung die Stelle des Bleiweiss ersetzen könnte; nur wenn man mit Leimfarben grundirt, kann man es entbehren, wie wir bald sehen werden. Ist die Leinwand gleichmässig grundirt, so setzt man sie der freien Luft und selbst der Sonnenhitze aus, um das Austrocknen zu befördern.

Einige mischen unter das Nuss- oder Leinöl einen Theil Terpentinöl, um jenen mehr Flüssigkeit zu geben, allein dieses Verfahren ist nicht gut, und es entstehen zwei Uebelstände daraus, die Leinwand wird nämlich brüchig und die Farbe der Grundirung dunkelt nach. Noch Andere machen eine Mischung von Oel und Wasser und schlagen beides zusammen, bis eine

Art von Pommade daraus entsteht. Hiermit vermischen sie ihre Farbe, wodurch die Masse, ohne Zusatz von vielem Oel, flüssig genug wird. Dies Verfahren hat sehr viel für sich, weil weniger Oel dazu gebraucht wird, andererseits ist zu befürchten, dass wenn auch die Masse mit wenig Oel auf der Leinwand wirklich haftet, die Grundirung bei der geringsten Falte und Biegung der Leinwand bröcklich werden und wirklich stückweis abblättern könnte.

Man kann auch Leinwand in einer Weise grundiren, welche diese sehr geschmeidig macht, so dass sie sich behandeln lässt wie man will, ohne dass sie brüchig wird. Diese Eigenschaft erhält sie dadurch, dass man ein wenig Honig und Wachs unter die Farbe der Grundirung mischt. Man setzt auch noch andere Ingredienzien hinzu, die aber alle auf die Farben des Gemäldes mehr oder weniger nachtheilig wirken müssen.

Die beste Methode bei der Oelgrundirung der Leinwand bleibt die, dass man gutes, klares und gereinigtes Nussöl ohne irgend eine andere Mischung gebraucht. Man mische seine Masse aus gutem, weissem und leicht brüchigem holländischen Bleiweiss, setze die Hälfte gelben Ocker und sehr wenig hellrothen Ocker Nr. 7 dazu, so dass der Ton hell, goldfarbig und etwas gelbroth ist, und reibe Alles mit Nussöl an. Dieser Grund ist hellleuchtend, hat nichts Hartes und Kaltes, wie das blosse Grauweiss oder das reine Weiss, und Alles, was man auf diese Grundirung malt, wird harmonisch und warm und lässt die Farben weder ins Braune noch ins Schwarze nachdunkeln.

Zubereitung der Leinwand, die man mit Leim und ohne Oel grundiren will.

Die Grundirung der Leinwand, Pannele, Pappe, Papiere etc. mit einer Farbe, die blos mit Stärkeleim angerieben ist, hat grosse Vortheile. Sie hat zwar den Fehler, dass die Farben bei der ersten Untermalung sehr schnell einsaugen und daher schwer aufzutragen sind, allein dies kommt nicht in Betracht, man hat sich nur etwas mehr Mühe damit zu geben.

Die Vortheile aber bestehen darin: 1) dass man weder Bleiweiss noch eine andere Bleifarbe gebraucht; 2) dass man nach Verlauf

einiger Stunden auf diesen Grund malen kann, ohne dass man im Geringsten befürchten muss, dass sich die Farben verändern werden, so dass, wenn Eile Noth thut, man in einem Tage die Leinwand aufspannen, grundiren und untermalen kann, wenn man des Morgens frühzeitig anfängt und die Tage lang, warm und trocken sind; 3) ist diese Leinwand dergestalt absorbirend, dass man nach zwei oder drei Stunden, nachdem man eine Parthie gemalt hat, auch diese übermalen oder wenigstens bis auf den Punkt übergehen kann, dass nur noch einige kleine Retouchen oder Lasuren nöthig sind, um das Gemälde zu vollenden; 4) die Farbe, die man zu dieser Grundirung anwendet, ist so unschädlich, dass sie auf keine Art und Weise den Farben des Gemäldes nachtheilig werden kann, und da sie gar kein Oel enthält, so absorbirt sie das in den Farben der Palette enthaltene, so dass dieses viel leichter fest wird sowohl auf der Seite der Malerei als auch auf der Kehrseite der Leinwand. Dies sind die hauptsächlichsten Vortheile. Aus alle dem folgt natürlich, dass alle Gemälde, welche auf diese Grundirung gemalt sind, sich viel längere Zeit sehr gut erhalten müssen, als die anderen, und zwar um deswillen, weil weder Bleiweiss noch Oel gebraucht ist.

Ueberdies wird diese Grundirung in viel kürzerer Zeit und mit weniger Kosten gemacht, als die Grundirung mit Oel, wovon man sich leicht überzeugen kann. Auch bietet sie denen, welche in keiner Hauptstadt wohnen, den grossen Vortheil, von einem Tag auf den anderen eine zubereitete Leinwand haben zu können, die ganz zum Malen fertig ist, für den Fall, dass kein Rahmen von der gewünschten Grösse und Ausdehnung vorhanden ist.

Mitunter ist man auch genöthigt, à la prima zu malen; es sei nun, dass das Modell sich in der Stadt nicht lange aufhalten und so lange warten kann, bis die Untermalung trocken genug ist, um sie wieder zur Hand zu nehmen, oder auch aus anderen Gründen. Nun ist es aber unstreitig viel leichter, ein Portrait à la prima auf diese Grundirung als auf eine Oelgrundirung zu malen, weil, wie schon gesagt, die Farbe schnell auf der Oberfläche der Leinwand haftet und das Oel dergestalt eindringt, dass sie nach zwei oder drei Stunden, ohne trocken zu sein, dennoch Festigkeit und Stetigkeit genug hat, um darauf arbeiten

zu können, ohne dass man zu befürchten hat, die untere Lage aufzulösen, mit welcher sich die neu aufgetragene Farbe dennoch gut verbindet.

Wenn übrigens für gewöhnlich auch die Untermalung etwas schwieriger zu machen sein sollte, so hört diese Unbequemlichkeit ganz auf, wenn man das Gemälde wieder zur Hand nimmt, denn alsdann vertritt die Untermalung die Stelle der Oelgrundirung, und man malt darüber eben so leicht, als auf jede andere Untermalung; mithin ist die Unbequemlichkeit nicht gross und die Vortheile sind entschieden. Man bezeichnet diese Leinwand als absorbirend, weil sie in der That schnell auf der Rückseite alles Oel aus den Farben der Palette zieht, wodurch das Trocknen sehr beschleunigt und das Nachdunkeln der Töne verhindert wird, da das überflüssige Oel sich nicht nach der Oberfläche hinzieht, sondern seinen Durchgang auf der Kehrseite des Gemäldes findet.

Verfahren, mit Thonerde und Kleister zu grundiren.

Man verfertigt einen guten Kleister aus Stärke oder feinem Mehl, der letztere ist noch besser. Man giebt ihm die Consistenz des Kleisters, womit man Papier klebt, und wenn dies gemacht ist, so setzt man noch eben so viel Pfeifenthon, d. h. also gleich der anderen Masse hinzu, der so weiss und rein sein muss, als man ihn irgend vom Droguisten haben kann. Man schlemmt und reinigt diese Erde von allen Unreinigkeiten und Sandkörnern, man reibt sie mit einem Paar Umläufen des Läufers etwas an und noch nass vermischt man sie mit dem Kleister.

Unter die Thonerde, die statt des Weiss dient, mischt man halb hellgelben Ocker und sehr wenig (höchstens ein Viertel) hellrothen Ocker. Diese Mischung geschieht nicht nach dem Gewicht der Substanzen, sondern nach ihrer Masse. Sollte das Gemenge etwas zu dick erscheinen, um es schnell und leicht ausstreichen zu können, so setzt man ein wenig Wasser hinzu, bis es die Consistenz einer guten Sahne erhält, denn das Ganze muss die Consistenz eines etwas dicken Milchrahms haben.

Die rohe Leinwand muss schon mit Leim getränkt, mit Bimstein geschliffen etc. sein, wie oben ausführlich angegeben ist.

Pappe, Holz oder Papier dagegen darf man nicht eher mit Bimstein abreiben, als bis der Grund aufgetragen ist.

Man nehme einen grossen Pinsel von drei Zoll Länge und verhältnissmässiger Dicke und Durchmesser, wie ihn die Lackirer gebrauchen; man menge die Grundirung in dem Topfe wohl unter einander und trage diese Art von Gelbroth sehr geschwind und zwar gleichförmig nach dem Strich auf, ohne eine und dieselbe Stelle zweimal zu berühren, damit keine Ungleichförmigkeiten entstehen und der Auftrag nicht zu dick wird. Denn die Leinwand verschluckt die Feuchtigkeit sehr schnell und die Farbe wird augenblicklich fest.

Jedesmal wenn man den Pinsel in den Topf taucht, muss man das Material umrühren, damit die Farbe immer die nämliche Consistenz behält.

Diesen ersten Auftrag lasse man an der Luft trocknen, und wenn er trocken ist, mache man einen zweiten; ist dieser trocken geworden, einen dritten und sogar einen vierten, wenn es nöthig zu sein scheint, damit alle Löcher und Fäden der Leinwand überall gleich verstopft und gedeckt werden. Wenn der Ueberzug gehörig aufgetragen, was wie schon gesagt ist, sehr geschwind geschehen muss, so wird die Oberfläche der Leinwand sehr schön und eben und die Farbe an keiner Stelle dicker als an einer anderen aufgetragen sein. Wenn man sie gegen das Licht hält, so muss sie noch halb durchsichtig erscheinen, denn ein zu dickes Auftragen ist schädlich und macht die Farbe brüchig. Es ist gleichgültig, wenn man durch die Grundirung noch Spuren von den Fäden der Leinwand gewahr wird, wenn sie nicht allzu bemerkbar sind; dieses bildet ein kleines Korn, das bei einem Kopfe in natürlicher Grösse oder bei einer Landschaft durchaus nicht unangenehm ist. Ist aber die Leinwand für ein Portrait unter Lebensgrösse bestimmt, oder für ganze Figuren weit unter der natürlichen Grösse, so impastire man die ganze Oberfläche stärker, um sie ebener zu machen, so dass die Spuren des Gewebes nur in der Nähe kenntlich sind. Die Thonerde ist nicht dem Abspringen unterworfen, wenn sie gehörig mit dem Kleister verbunden und nicht zu dick aufgetragen wird, und aus diesem Grunde braucht man sie auch wahrscheinlich, um damit Vorhänge

weiss zu färben. Ausserdem ist unter allen Mergelarten die Thonerde die geschmeidigste und unschädlichste, was die Wirkung betrifft, die sie auf Farben, mit denen sie in Berührung kommt, haben könnte. Der Mehlkleister enthält einen sehr starken Bindestoff, der sogar mehrere Tage dem heissen Wasser widersteht, wenn er gut gemacht ist, was anderer Leim, besonders der holländische nicht thut. Ueberdies hat er den grossen Vortheil, dass er die mit ihm vermischten Substanzen nicht dunkler macht, und dass er sehr absorbirend ist, dergestalt, dass ihn das Oel bis auf die Rückseite der Leinwand durchdringen kann und den Farben nur einen Theil des nöthigen Oels zurücklässt, um sie auf dem Gemälde fest zu machen.

Da es sich nur darum handelt einen dauerhaften Grund, nicht eine brillante Farbe herzustellen, würde es schon aus diesem Grunde falsch sein, andere und vielleicht brillante Farben zu gebrauchen statt der angegebenen milden und ganz unschädlichen Ockerfarben, etwa Zinnober oder gar Mennige, Chrom oder Auripigment u. dergl. Ausserdem ist man ja aber genügend unterrichtet, dass alle diese Farben höchst schädlicher Natur sind.

Wenn die ganze Anlage trocken ist, welches nach Verlauf einiger Stunden geschieht, so schleift man sie überall ganz leicht mit Bimstein, wie das schon vorher ausführlich beschrieben ist und sollte der Pinsel durch den dicken Auftrag der Farbe einige Ungleichheiten zurückgelassen haben, so schleift man auf diesen Stellen etwas länger als auf den anderen, um das Ganze eben und gleichmässig zu machen.

Wenn man Pappe mit dieser Grundirung herstellen will, so muss man diese auf einem Brett ringsum annageln, damit sie nach der Grundirung ausgespannt bleibe. Es ist sogar rathsam, sie nicht eher anzunageln als bis man eine von den Lagen überstrichen hat und während diese noch feucht ist; dadurch wird die Pappe noch besser aufgespannt, und später gerader und ebener.

Auf Papier und Pappe bedarf es nur einer Lage oder höchstens zweier, wenn sie mit dem ersten Anstriche nicht gleich genug geworden sein sollten; denn hierbei kommt es nicht darauf an, die Textur auszufüllen, wie bei der Leinwand, mithin bedarf

s weniger Farbe, und wenn man davon zu viel auftrüge, so könnte sie abspringen, weil die Grundirung auf einen glatten Körper aufgetragen wird.

Bei dem Aufspannen des Papiers verfährt man auf folgende Weise. Man braucht zunächst ein glattes Reissbrett, das auf der Rückseite oben und unten zwei Leisten von hartem Holze hat, damit sich das Holz nicht krumm zieht, was sonst gewöhnlich geschieht. Diese hölzerne Tafel besteht aus drei oder vier Stücken, welche so an den Seiten zusammengeleimt sind, dass die Fasern des Holzes von oben nach unten gehen. Die beiden Leisten nehmen die entgegengesetzte Richtung zu diesen Holzfasern und gehen in die Quere der Tafel; alle Tischler verstehen das. Es kommt blos darauf an, dass das Holz sich nicht wirft.

Um auf ein solches Reissbrett das Papier aufzuspannen, legt man einen halben Zoll breit rings herum das Papier auf allen Seiten leicht um, weil dieser Umschlag nicht nass werden, sondern blos mit Leim bestrichen werden soll. Hierauf wendet man das Blatt ganz um, so dass die obere Seite unterwärts zu liegen kommt und das Brett berührt.

Mit einem nassen Schwamm befeuchtet man die ganze jetzt oben liegende, untere Fläche des Papiers, ohne zu reiben, sonst würde man das Papier verderben und die äusserste Haut zerreiben und ohne den umgebogenen Rand feucht zu machen. Dieses angefeuchtete Papier lässt man einige Minuten sich ausdehnen und erweichen, oder wenn man für nöthig hält, es noch mehr anzufeuchten, so thut man dies, indem man darauf tupft, bis es endlich so geschmeidig wird wie Leinwand, und in diesem Zustande lässt man es einige Augenblicke, bis man keine glänzend feuchten Stellen mehr sieht. Hierauf wendet man vorsichtig das Blatt Papier um und legt es auf das Brett, auf welches man es anleimen will d. h. blos an den Rändern. Allein bevor man die umgeschlagenen Ränder des Papiers anleimt, zieht man das Papier überall sanft und leicht mit beiden Händen nach allen Richtungen an, so dass es rings herum gleichmässig auseinander gezogen ist. Wenn dieses auf eine sehr gleiche Art geschehen und das Papier auf allen Seiten gleichförmig ausgezogen ist, und nicht auf einer Seite mehr als auf der anderen, so schlägt man

den Umschlag zurück und bestreicht ihn sehr gleichmässig mit Leim [1]), ohne die Breite des Umschlags zu überschreiten; hierauf klebt man das Papier geschwind und genau winkelrecht auf das Brett fest, ohne es weiter auszuziehen, es sei denn, um es überall gleichförmig und winkelrecht anzubringen.

Statt des Kleisters oder Leim kann man auch den Mundleim gebrauchen. Ueber die Art seiner Benutzung ist früher das Nothwendige bereits mitgetheilt.

Wenn man eine auf dem Brette ausgespannte Zeichnung vollendet hat, so schneidet man sie winkelrecht ringsum mit dem Federmesser nach einem Lineal ab. Dasselbe Verfahren gilt für Pappe wie für Papier; ist die Grundirung trocken geworden, so macht man die Pappe von den Nägeln los und beschneidet dieselbe, die ebenso wie das Papier immer sehr gerade bleibt, wenn man es nicht nass macht und nur Oelfarbe darauf bringt.

Um Pappe anzunageln, ohne zwischen jedem Nagel zu grosse Zwischenräume zu lassen, nimmt man Nägel mit Doppelköpfen und setzt sie höchstens achtzehn Linien weit auseinander auf.

Wie bei den Farben, wird man sich heut zu Tage auch wahrscheinlich fast immer der Leinwand bedienen, die man bereits fertig vorfindet. Die vorangegangenen Erklärungen werden Jeden in den Stand setzen, weit besser beurtheilen zu können, ob dieselbe gut oder schlecht ist.

Die Leinwand selbst muss also dicht und fest gewebt sein, der Auftrag der Grundirung darf nicht zu dick sein und eine noch nicht ganz trockene Oelgrundirung darf man nicht in Gebrauch nehmen. Wenn man eine kleine Ecke solchen Maltuches umbiegt und stark auf einander drückt, darf dies nur gleichmässige Sprünge verursachen, die Farbe muss aber nicht in kleinen Plättchen oder Stückchen sich davon loslösen, denn sonst

1) Bequemer ist es Stärke- oder Mehlkleister zu gebrauchen, der nicht so schnell fest getrocknet ist als der Leim.

ist zu befürchten, dass aus irgend einer Ursache die Masse nicht recht auf der Leinwand haftet oder zu dick aufgetragen ist.

Um hinsichtlich des Gewebes so sicher wie möglich zu gehen, bedient man sich, statt der gewöhnlichen Leinwand, des Zwillichs, welcher natürlich durch seine grössere Festigkeit und Stärke eine grössere Dauerhaftigkeit verspricht; das stärker durchscheinende Korn desselben hat für grössere Bilder durchaus nichts Störendes, sondern eher etwas Vortheilhaftes.

Die mit Thonerde oder Gips grundirte Leinwand präparirt man sich am besten selbst, jedoch ist auch diese in den Handlungen vorräthig zu haben oder jedenfalls aus den grösseren Städten zu beziehen.

Schon seit längerer Zeit verfertigt man Malpappen aus äusserst stark zusammengepresster, je nach der Grösse auch immer ziemlich dicker Pappe. Genügende Erfahrungen haben darüber noch nicht gesammelt werden können, soviel man ohne diese urtheilen kann, müssten die sorgfältig präparirten Pappen eigentlich sehr dauerhaft und in mancher Beziehung selbst dem Holze vorzuziehen sein, da die Würmer ihnen schwerlich Schaden thun werden. Dies Alles müsste ganz besonders von den englischen Malpappen gelten, die aus ursprünglich getheertem Hanf (aufgedrehten Schiffstauen) verfertigt sind. Immer aber sind die Dimensionen solcher Pappen nicht besonders gross und können dieselben aus diesem Grunde schon nur zu kleineren Bildern gebraucht werden.

Siebenundzwanzigste Lection.

Von dem Eiweissfirniss und dessen Anwendung auf frisch gemalte Gemälde, so lange sie noch nicht trocken genug sind, um den eigentlichen Firniss zu ertragen.

Wenn man ein Oelgemälde fertig hat, so muss man es trocken werden lassen, bis keine Farbe mehr unter dem Finger klebrig erscheint. Man erkennt aber noch auf eine andere Weise, ob es genügend getrocknet ist, um das Eiweiss darauf bringen zu können: man haucht nämlich darüber. Sind die Farben noch zu frisch, so verschwindet der Hauch des Athems sogleich, oder ist auf der Oberfläche der Farbe gar nicht sichtbar. Wenn hingegen der Hauch sehr sichtbar bleibt und er die Farben unkenntlich macht, indem er einige Augenblicke stehen bleibt ohne zu verfliegen, so ist dies ein Kennzeichen, dass sie trocken genug sind um das Eiweiss ohne Gefahr auftragen zu können.

Es lässt sich keine Zeit bestimmen, in welcher die Farben hinlänglich trocken sein müssen; dieses hängt von mehreren Umständen ab, als da sind, die Art des Oels und der Farben, die man gebraucht hat, der Dreistigkeit oder Peinlichkeit, mit welcher die Farbe behandelt worden ist, hauptsächlich aber von der Temperatur und der Atmosphäre, ob sie warm und trocken oder feucht und kalt ist. Im Sommer trocknet ein Gemälde in acht oder zehn Tagen besser als im Winter in sechs oder acht Wochen. Man kann annehmen, dass es im Sommer zehn oder zwölf Tage bedarf, im Winter zweier Monate und bisweilen länger, ehe ein

Gemälde so weit trocken ist, dass man es wagen darf, Eiweiss darauf zu bringen.

Die schwer trocknenden Farben (siehe vorn das Verzeichniss) erfordern lange Zeit zum Trocknen, besonders wenn sie rein und als Lasur gebraucht worden sind ohne Beimischung irgend einer anderen trocknenden Farbe. Sind sie ausschliesslich mit Firniss oder Trockenöl gebraucht, wodurch sie aber sehr nachdunkeln, wird auch nur die Haut, die sich auf dem Firniss bildet, schnell trocken. Je schneller sich übrigens diese Haut bildet, desto mehr verhindert sie das unter der Haut befindliche Oel trocknen zu können und bleibt die Farbe unter jener oft lange Zeit beweglich.

Man muss also mit dem Auftragen des Eiweiss nicht zu schnell zur Hand sein, sonst können sich unangenehme Zufälle ereignen. Die Farbe berstet und reisst nämlich dann überall auseinander, denn oben wird sie durch das Eiweiss stark zusammengezogen, unten auf der Leinwand aber nicht so stark.

Ausserdem muss stark betont werden, dass man diesen unächten oder Hilfsfirniss, das Eiweiss, blos braucht, um das Gemälde besser zu betrachten, beurtheilen und von Anderen beurtheilen lassen zu können, wenn es noch nicht hinlänglich trocken ist, um einen wirklichen Firniss darüber ziehen zu können; denn eigentlich würde es besser sein, es ganz gewöhnlich ohne Eiweiss an der freien Luft trocknen zu lassen.

Ein fertiges Gemälde ist aber stellenweis sehr eingeschlagen und an anderen Orten voll glänzender Stellen, so dass es unmöglich ist, eine richtige Vorstellung davon zu erhalten, wenn man nicht alle diese Flecke und Ungleichheiten durch einen Firniss wegnimmt, der sich leicht abnehmen und erneuern lässt, ohne dem ferneren Austrocknen des Gemäldes zu schaden.

Man behauptet sogar, das Eiweiss beschleunige das Trocknen des Gemäldes mehr als dass es dasselbe verhindere. Dies lässt sich indess nicht mit Gewissheit behaupten; allein wenn man sich mit der Anwendung desselben nicht zu sehr übereilt und das Gemälde vorher gut abgewaschen ist, kann man sicher sein, dass es der Malerei nicht schadet.

Wie ein Gemälde abgewaschen werden muss, ehe man das Eiweiss darauf bringt.

Man nimmt einen feinen, sehr weichen Schwamm und viel reines Brunnenwasser, das keinen Bodensatz zurücklässt. Mit diesem wäscht man das Gemälde sehr reichlich, indem man ganz leicht darauf reibt. Am besten ist es, das Gemälde unter einen Hahn zu stellen, damit beständig frisches Wasser darüber läuft, während man wäscht.

Wenn auf diese Art das Bild einige Minuten gewaschen ist, drückt man das Wasser aus dem Schwamme und trocknet mit diesem Schwamme, welcher das übrig gebliebene Wasser einsaugt, das Gemälde sanft ab. Man darf mit keinem weichen Lappen die zurückgebliebene Feuchtigkeit auf dem Gemälde abtrocknen, allein da von derselben nicht das Geringste zurückbleiben darf, so stellt man das Gemälde an die Sonne, oder, wenn sich dies nicht thun lässt, vor ein helles Flammenfeuer, etwa vier bis fünf Fuss weit davon entfernt und hält es bald hoch, bald niedrig, damit es gleichförmig trocknet und eine Stelle nicht heisser wird als die andere. Das Gemälde darf nicht merklich heiss werden, sonst verderben die Farben; es genügt, wenn nicht die geringste Feuchtigkeit und Wärme darauf zu spüren ist, um das Eiweiss auftragen zu können.

Verfahren, das Eiweiss zuzubereiten und zu gebrauchen.

Man trennt das Eiweiss sorgfältig von dem gelben Dotter eines frischen Eies, und schlägt dasselbe, nachdem man einen Kaffeelöffel voll Spiritus Vini und ein wenig, aber sehr wenig, weissen Zuckerkand hinzugesetzt hat, den man zuvor in möglichst wenigem Wasser [1]) hat zergehen lassen. Man schlägt Alles zu-

1) Um dies gut zu machen, muss der Zuckerkand vorher fein gestossen sein und auf dieses feine Pulver giesst man etwas sehr heisses Wasser. Dies muss vierundzwanzig Stunden vorher geschehen, damit fast alles Wasser wieder verdunsten kann und nur so viel übrig bleibt, dass der Zucker flüssig und als ein dicker Syrup vorhanden ist.

sammen, entweder mit der Fahne einer Federpose oder mit einem silbernen Löffel, bis fast Alles zu Schaum geworden ist.

Ehe man das Eiweiss schlägt, hält man einen Schwamm in Bereitschaft, den man nass gemacht, ausgepresst und in Leinwand getrocknet hat, so dass er nur die erforderliche Nässe hat um gehörig weich zu sein.

Den so zubereiteten Schwamm taucht man in den Schaum und fährt damit geschwind und nach einer Richtung über die ganze Oberfläche des Gemäldes, ohne öfter als zwei Mal eine und eben dieselbe Stelle zu übergehen. Hierauf lässt man es trocknen, welches nach Verlauf von fünf bis zehn Minuten geschehen ist.

Der Schaum lässt wohl einige kleine Blasen auf der Leinwand zurück; allein sie verschwinden bei der leisesten Berührung unter den Fingerspitzen, wenn das Eiweiss ganz trocken ist.

Uebrigens vermeidet man diese Blasen des Schaums, wenn man die Leinwand mit dem Schwamme nur leicht übergeht und eine und dieselbe Stelle nicht öfter als zwei Mal berührt; denn man darf auch keineswegs viel von dem Firniss auftragen, im Gegentheil so wenig als irgend möglich. Nur deswegen macht man den Schaum, damit äusserst wenig davon auf dem Gemälde haftet, um das Oel durch die Poren des Eiweiss trocknen zu lassen, was bei zu viel Dicke und Consistenz nicht geschehen könnte.

Einige behaupten, man müsse sich des Eiweiss bedienen, das nicht in Schaum verwandelt ist und das sich auf dem Boden des Gefässes befindet, weil dieses einen stärkeren und glänzenderen Firniss giebt. Das ist zwar richtig, aber gerade deswegen ist der Gebrauch desselben zu widerrathen, weil eben kein dichterer und festerer Firniss, als der angegebene, angewendet werden soll. Im Gegentheil es ist nöthig, dass er dünn und porös sei, damit die Luft durch diese Hülle dringen und ohne Hinderniss zum Oel der Farben gelangen kann, denn sonst wäre es besser, sogleich den wirklichen Firniss statt des Eiweiss anzuwenden.

Wenn man im Sommer das Eiweiss aufträgt, darf man keinen Zucker hinzuthun, weil die Fliegen sich stark darauf setzen und in wenig Tagen die ganze Wirkung des Eiweiss zerstören. Auch

aufgelöstes Gummi soll nicht gebraucht werden, ob es gleich viel mehr Durchsichtigkeit und Glanz ertheilt als das Eiweiss, ebenfalls weil es zu sekr deckt und gar keine Oeffnungen lässt.

Dagegen aber kann man in dem ersten Monate alle vierzehn Tage das Eiweiss wechseln, und hernach wenigstens alle zwei Monate. Der Grund hierfür ist, dass was vom Oel verdunstet zum Theil auf dem Eiweiss sitzen bleibt und eine Art von Kruste hervorbringt, die am Ende hart wird, wenn man das Eiweiss nicht abnimmt. Ausserdem fördert das Abwaschen des Gemäldes das Austrocknen desselben ganz besonders.

Verfahren, das Eiweiss vom Bilde abzunehmen.

Man wäscht es nur mit sehr reinem Wasser und einem feinen Schwamm ab und zwar mit so vielem Wasser, bis man keine Spur von Schaum mehr bemerkt und das Wasser von dem Gemälde hell und klar abläuft, alsdann drückt man den Schwamm aus und wenn er beinahe trocken ist, so saugt man damit das übrig gebliebene Wasser auf[1]). Man lässt hierauf das Gemälde trocken werden, wie das oben gezeigt ist, und streicht frisches Eiweiss darüber. Man thut wohl den Terpentinfirniss frühestens erst nach einem Jahre, nachdem das Gemälde fertig geworden, darüber zu ziehen.

Es wäre zu wünschen, dass man das Firnissen der Gemälde gar nicht nöthig hätte, denn der Glanz und Schimmer, welcher dadurch über die Leinwand ausgebreitet wird, ist keineswegs ein Vortheil, sondern wenigstens in so fern ein Nachtheil, als der Zuschauer genöthigt wird, sich auf einen bestimmten Punkt zu stellen, von welchem aus, ohne von dem Glanz des Firniss gehindert zu werden, er allein das Gemälde sehen kann.

Man firnisst die Gemälde auch blos, um ihnen das Matte und Eingeschlagene zu nehmen, das wie ein Nebel erscheint und allen Reiz, alle Lebhaftigkeit und alle Harmonie des Gemäldes vernichtet. Wenn man die Farben ebenso erhalten

1) Bei allen ähnlichen Vorrichtungen muss man keine Leinwand zum Abtrocknen gebrauchen, weil sie immer kleine Fasern und Fäden zurücklässt.

könnte, wie der Maler sie frisch gebraucht hat, und dieses ohne Gebrauch eines glänzenden Firnisses möglich wäre, so würde die Oelmalerei einen ungeheuren Gewinn davon haben und die Gemälde sich länger erhalten, denn der Firniss trägt auch in gewisser Beziehung zu ihrem Verderben bei.

Alle Malereien aber mit Deckfarben, in Pastell, in Tempera, in Aquarell, mit einem Wort, alle Gemälde, die nicht in Oel oder Email gemalt sind, entbehren Kraft, Durchsichtigkeit und Tiefe. Sie haben einen matten Ton, den die Oelmalerei nicht hat und die Kraft fehlt eben so allen diesen Malereien. Selbst das Schwarz erscheint eigentlich grau und es ist bei ihnen unmöglich die ganze Reihe der Farben, welche die Natur uns zeigt, wiederzugeben.

Achtundzwanzigste Lection.

Terpentin- oder Gemäldefirniss.

Zur Conservirung der Gemälde ist derjenige Firniss am besten, welcher aus Mastixkörnern gemacht ist, die in wohl rectificirter Terpentinessenz aufgelöst sind und den man deshalb auch wohl Gemäldefirniss nennt, dagegen aber ist ein jeder Oelfirniss nicht zu gebrauchen.

Man kann diesen Gemäldefirniss in allen Städten kaufen, wo einige Maler leben, allein er ist oft schlecht zubereitet und wird dann, nachdem er auf das Gemälde gebracht worden ist, in kurzer Zeit gelb. Ein guter Gemäldefirniss muss fast so hell und flüssig sein, als das schönste Wasser. Einen Spiritus- oder auch Oelfirniss soll man aber nicht gebrauchen, obgleich sie sowie einige andere Arten oft sehr schön und hell sind.

Man muss nämlich einen Firniss von dem Gemälde abnehmen können, wenn er schmutzig und gelb oder durch Zufall beschädigt worden ist; der Oelfirniss lässt sich aber nicht wegbringen, als nur durch ein gefährliches Verfahren, das immer das Gemälde mehr oder weniger verändert, denn die hierzu gebrauchten ätzenden Wasser, indem sie den Firniss auflösen, zerstören zugleich fast alle Feinheiten und fast alle Lasuren.

Alle übrigen hellen Firnisse haben denselben Nachtheil, und andere haben wiederum eine so gelbe Farbe, dass man an ihren Gebrauch gar nicht denken darf.

Desshalb soll hier gezeigt werden, wie man selbst einen sehr guten Firniss machen kann, danach, wie man ihn gebrauchen

soll und welche Vorsicht man vor- und nachher dabei durchaus zu beobachten hat.

Man kauft bei den Droguisten die schönste Terpentinessenz, die man finden kann, die so hell wie Wasser und eben so flüssig und ohne Fettigkeit ist, dass, wenn man die Flasche schüttelt, sie an den Seiten des Glases stark rauscht [1]). Das andere Material, welches dem Firniss Körper und Consistenz giebt, sind die Mastixkörner. Man unterscheidet männlichen und weiblichen Mastix. Der männliche ist der beste. Man muss ihn selbst wählen und aussuchen und blos die hellsten und klarsten Körner nehmen, so wie man das Gummi arabicum aussucht.

Man kann die Auflösung auf dem Feuer bewerkstelligen, es muss aber ein sehr gelindes und mässiges Feuer sein und die grösste Vorsicht beobachtet werden, damit sich die Terpentinessenz nicht entzündet, sonst setzt sich die mit dem Kolben beschäftigte Person der grössten Gefahr aus [2]).

Dem Verfahren auf dem Feuer ist das in kochendem Wasser vorzuziehen und zuletzt im Sommer einfach durch die Sonnenwärme die beste aber langwierigste Art der Bereitung.

In allen Fällen sind alle Bereitungsarten bei hellem Tage vorzunehmen; denn der klare Himmel und besonders der Sonnenschein trägt mehr dazu bei, als man gewöhnlich glaubt, allen Auflösungen, welche durchsichtig sein sollen, Klarheit zu geben.

Erstes Verfahren, den Firniss auf dem Feuer zu bereiten.

Man nehme einen Kolben oder eine grosse Flasche von weissem, sehr dünnem Glase, so wie die Apotheker sie gebrauchen. Diese Flasche muss die Gestalt einer Birne haben, der Hals ziemlich lang und der Boden so dünn wie möglich sein, der Bauch ungefähr fünf Zoll im Durchmesser haben.

---

1) Die Terpentinessenz von Venedig und Chios ist die beste; allein es ist sehr schwer, sie zu unterscheiden.

2) Ein Kolben ist gewöhnlich von Glas, von verschiedenen Formen und Grössen.

In dieses Glas schütte man vier Unzen männlichen Mastix in Körnern, der recht weiss, rein und gut ausgesucht ist. Hierüber giesst man, nicht dem Gewichte, sondern dem Umfange nach, eben so viel Essenz, als Mastix im Glase ist. Die Essenz muss höchst rectificirt sein, wo möglich aus Venedig oder von Chios, wenn man diese haben kann.

Man verfertigt eine Art von papiernem Griff um das Glas, um es leichter halten zu können, ohne sich zu verbrennen. Zu dem Ende nimmt man ein grosses Blatt graues stark und gut geleimtes Papier, damit es steif und hart ist; dies faltet man der Länge nach vielfach auf einander und um den Hals der Flasche, wie ein Band, nachher dreht man es so lange um, bis es das Glas fest umschlossen hält; die Enden, welche sechs oder acht Zoll lang übrig geblieben sind, dreht man zusammen und bedient sich derselben statt eines Henkels. Man muss nur Acht haben, das Papier fest genug um den Hals der Flasche zu wickeln, damit es bei dem Aufheben nicht locker wird und die Flasche durch den Ring des Papiers, der sie umgiebt, nicht gleiten kann; denn fällt sie in's Feuer, so zerbricht das Glas und die Essenz entzündet sich, was durchaus vermieden und verhindert werden muss.

Man halte den Kolben sechs bis acht Zoll über ein sehr gelindes Feuer, damit sich derselbe nach und nach an die Hitze gewöhnt, und dann immer ein wenig niedriger, indem man bisweilen die Finger darunter steckt, um den Grad der Wärme zu beurtheilen; so verfahre man drei bis vier Minuten, indem man ihn dem Feuer immer etwas näher hält. Während der Operation hält man das Glas beständig offen, und selbst nachher, bis Alles erkaltet ist.

Es ist rathsam, dass man die Finger oft unter den Boden des Glases steckt, um den Grad der Hitze zu beobachten, denn man darf sich dabei nicht die Finger verbrennen, selbst alsdann nicht, wenn er nur ein oder zwei Zoll vom Feuer entfernt ist. Man lässt es sich dann noch etwas mehr erhitzen, sollte man aber merken, dass das Glas so heiss ist, dass es zerspringen könnte, so bringt man es behutsam auf die wenigst heisse Stelle am Feuer, die nur wie warme Asche sein darf. Man lässt es einen Augenblick auf dieser Stelle und rückt es nach und nach

allmälig wieder an etwas lebhafteres Feuer, allein man sehe sich vor, dass rings herum von dem Feuer keine Flammen und Funken sprühen können, um Unglück zu verhüten. Man schüttelt die Flasche öfter, indem man sie an dem Henkel des Papiers hält, und rückt sie endlich allmälig an die Stelle des lebhaftesten Feuers. Man halte sein Auge beständig auf den Kolben gerichtet und schüttele ihn öfters, besonders wenn man sieht, dass der Mastix anfängt sich aufzulösen. Man darf dies Ingredienz nicht hoch und niedrig schütteln, sondern blos horizontal und ganz schwach, so dass es sich um sich selbst dreht, weil ein einziger Tropfen, der in's Feuer fällt, sogleich das Ganze entzünden kann.

Bemerkt man, dass sich im Glase ein kleiner Dampf bildet, so nehme man es behutsam fort und halte es an einen weniger heissen Ort, denn dies ist ein Beweis, dass sich die Essenz zu sehr erhitzt. Sieht man, dass aller Mastix geschmolzen ist, einige unlösliche, grobe Theile ausgenommen, so ist der Firniss fertig; man nimmt ihn vom Feuer und stellt ihn auf warme oder laue Asche, um einen zu schnellen Uebergang von der Wärme zur Kälte zu verhindern. Nachdem er ein wenig erkaltet und während er noch lau ist, giesse man ihn in ein anderes dickeres Glas, und seihe ihn zugleich durch ein seidenes Sieb. Man achte, dass die zweite Flasche nicht zu kalt ist, sondern lasse sie lau sein, sowie auch den gläsernen Trichter, den man zum Durchfiltriren gebraucht.

In der einen Hand hält man ein etwas eingebogenes seidenes Haarsieb über den Trichter, und mit der anderen giesst man behutsam den Firniss durch.

Man lässt den Firniss im nicht zugestopften Glase kalt werden, und erst wenn er ganz erkaltet ist, stopft man die Flasche zu, damit weder Unreinigkeit noch Staub hineinfällt und der Firniss durch das Verdunsten des Terpentins nicht dick werde. Man lässt ihn zwei oder drei Tage ruhig stehen, damit sich auf dem Boden der Flasche noch Alles setzen kann, alsdann kann man ihn mit aller Sicherheit gebrauchen. Nimmt man aber das Firnissglas in die Hand, so vermeide man starkes Schütteln, um den kleinen Bodensatz des Glases nicht aufzurühren.

Ist der Firniss nicht an zu starkem Feuer bereitet und sind die Ingredienzien gut ausgesucht, so muss er nur eine sehr wenig gelbliche Farbe haben; er muss flüssig sein und nicht wie Syrup erscheinen.

Wenn man Firniss machen will, so besorge man zuvor Alles, was zu dieser Operation nöthig ist, also den Glaskolben, der auch etwas erwärmt werden muss, man mache das Feuer so an, dass keine Kohle Funken sprüht, man halte das Papier zur Handhabe bereit, den Trichter, das seidene Läppchen etc., denn man darf das Präparat, so lange es am Feuer steht, nicht aus den Augen lassen. Besonders muss man darauf Acht geben, dass an dem Glase und an dem Trichter nicht die geringste Feuchtigkeit ist. Die geringfügigsten Kleinigkeiten sind hier besprochen, damit diejenigen, welche sich dieses Recepts bedienen wollen, vor jedem schädlichen Zufall bewahrt werden mögen, denn man kann in dieser Hinsicht nicht vorsichtig genug sein.

Zweites Verfahren mit kochendem Wasser (Wasserbad).

Eben dieser Firniss wird auch im Wasserbade verfertigt. Die Ingredienzien bleiben dieselben, auch das Glas, die Dosis und auch dieselbe Sorgfalt ist nothwendig. Der Unterschied besteht blos darin, dass man das Glas in kochendes Wasser stellt, anstatt über Feuer; zuerst muss man das Glas aber erwärmen, indem man es unten über die Dämpfe des siedenden Wassers hält, ehe man es eintaucht, und wenn es einmal mit dem Material eingetaucht ist, so muss man das Feuer unter dem Topfe mit dem Wasser unterhalten, damit dieses beständig im Sieden bleibt.

Die Retorte mit den angegebenen Materialien muss ein oder zwei Zoll höher eingetaucht sein, als die darin enthaltenen Ingredienzien reichen. Der Mastix wird sich viel langsamer auflösen, als wenn er unmittelbar über dem Feuer wäre, wie dies bei dem vorhergehenden Verfahren der Fall war; allein er löst sich viel besser auf, wenn man das Wasser dieses heissen Bades beständig siedend erhält; der Firniss wird alsdann viel reiner und weisser. Auch ist damit der Vortheil verbunden, dass bei einem etwaigen Zer-

springen des Glases nicht so viel Gefahr ist; indessen muss man beständig auf seiner Hut sein, weil das Feuer unter dem Topfe durch einen Funken die Essenz leicht entzünden könnte. Man wende also kein Auge davon, auch damit nicht etwa ein Tropfen herausspritze, denn die Entzündung würde dann augenblicklich erfolgen und für den, der dabei ist, sehr verderblich werden können.

Ist der Firniss aufgelöst, so giesse man ihn aus, nachdem man alle Feuchtigkeit ausserhalb der Flasche abgetrocknet, und beobachte übrigens alle diejenige Vorsicht, die hierfür bei dem vorigen Verfahren angegeben worden ist.

Drittes Verfahren.

Man kann auch den Firniss im Sandbade auflösen. Zu dem Ende wählt man feinen trockenen Sand, den man in irgend ein Gefäss thut, das die Flasche der Tiefe nach fassen kann, nämlich so, dass das Sandbad zwei oder wenigstens einen Zoll höher sei, als die darin befindlichen Ingredienzien. Das Gefäss muss das Feuer aushalten, ohne zu zerspringen, und der Sand muss beständig so heiss sein, dass man die Finger nicht darin halten kann. Hier hinein scharrt man das Glas, jedoch so, dass es den Boden des Gefässes nicht berührt; es muss unter dem Glase wenigstens noch zwei Zoll hoch Sand sein, sonst erhält der Firniss die Hitze, welche das Feuer dem Boden des Gefässes mittheilt; dies würde nichts taugen und es könnte überdies für den, welcher die Operation macht, leicht gefährlich werden [1]).

Diese Hitze des Sandbades ist gemässigt und weniger gefährlich als das unmittelbare Feuer, allein möglichen Unglücks wegen würde doch das Wasserbad vorzuziehen sein, noch mehr aber die Auflösung durch die Sonnenhitze, die, wenn sie auch nicht so geschwind vor sich geht, doch auf jeden Fall die beste ist, weil der Firniss sehr schön wird und gar keine Gefahr dabei zu befürchten ist.

---

1) Eiserne Töpfe sind die besten, um den Sand zu erhitzen, weil sie nicht so leicht wie die thönernen zerspringen.

Viertes Verfahren. Die Auflösung des Mastix in Terpentinessenz durch die Sonnenhitze im Sommer.

Man thue in ein Glas dieselbe Quantität von Ingredienzien, die wir oben S. 445 angegeben haben, und setze das Glas mitten im Sommer der stärksten Sonnenhitze aus, indem man es beständig der Sonne nachrückt, so dass die Flasche nur möglichst kurze Zeit der Hitze entbehrt. So oft man sich dem Glase nähert, muss man es rütteln, täglich fünf bis sechs Mal ist hinreichend.

Wird aber die Witterung feucht, so setze man die Flasche zurück, und versäume diese Sorgfalt ja nicht, denn bei trüber, feuchter Witterung löst sich der Mastix nicht auf, sondern der Firniss wird ein blindes getrübtes Ansehen annehmen, so dass die Arbeit misslingt, weil Feuchtigkeit allen Arten von Firniss nachtheilig ist.

Oefters ist viel Zeit erforderlich, um den Mastix an der blossen Sonnenhitze aufzulösen, bisweilen mehrere Wochen, was von dem Grade der Hitze und der Reinheit des Himmels abhängt; aber man hat einen desto schöneren Firniss zu erwarten [1]).

Ist man genöthigt, die Flasche lange Zeit der Luft auszusetzen, so muss man sie nur leicht zumachen, indem man dünnen Flor über den Hals der Flasche legt und über diesen Flor ausserdem eine Decke von starkem Papier, das mit Nadelstichen durchlöchert ist, abweichend von den anderen Verfahren, wo während der ganzen Operation die Flasche ganz offen erhalten werden musste.

Sollte die Essenz stark verdunsten, ungeachtet der eben angegebenen Art die Flasche zu verwahren, so muss man so viel Essenz hinzuthun, bis diese zu derselben Höhe steigt, die sie vorher hatte. Auch kann man immer etwas reine Essenz hinzusetzen, wenn der Firniss etwas zu dick geworden sein sollte [2]).

---

1) Der Mastix löst sich schneller an der Sonne auf, wenn er in einem Mörser von Marmor oder Porzellan, jedoch nicht von Erz, zu Pulver gestossen ist.

2) Indessen würde es ein grosser Fehler sein, für eine bestimmte Quan-

Man filtrirt diesen Firniss, sowie die übrigen, durch ein seidenes Haarsieb und ist er einmal fertig, so verwahrt man ihn gut verstopft an einem Orte, wo er Tageslicht, aber keinen Sonnenschein hat, weil zu starke Sonne den Firniss in kurzer Zeit dick machen würde.

---

tität Mastix zu viel Essenz hinzuzusetzen. Man hat zu befürchten, dass der Firniss zu dünn wird, und bei dem Auftrag auf das Gemälde die Farben selbst auflösen könnte. Denn nichts greift die Farben so sehr an, als die Terpentinessenz, sogar wenn sie sehr ausgetrocknet und mehrere Jahre alt sind, mithin muss man die rechte Proportion beibehalten.

Neunundzwanzigste Lection.

Verfahren um ein Gemälde mit dem Firniss gut zu überziehen. Der französische Firniss.

Man fängt damit an das Gemälde mit einem feinen Schwamm und klarem Wasser zu waschen und von aller Fettigkeit zu befreien. Am besten ist es, das Bild unter einen Hahn zu stellen, aus welchem man auf dasselbe einen Wasserstrahl fallen lässt, während man es nach allen Richtungen mit dem Schwamm abwäscht. Man muss behutsam darauf waschen, denn starkes Reiben auch nur mit reinem Wasser kann die Lasuren und die zarten Retouchen schädigen.

Vorher muss man sich vergewissert haben, dass in dem Schwamm keine fremden und harten Körper sind, als Steinchen und Stücke von Muschelschalen, was häufig der Fall ist, denn ohne diese Vorsicht würde man unfehlbar das Gemälde zerkratzen.

Ist dies geschehen, so nimmt man den grössten Theil des Wassers mit demselben Schwamm von dem Gemälde ab, nachdem man ihn zuvor stark ausgedrückt hat.

Damit nun keine Spur von Feuchtigkeit auf dem Gemälde zurückbleibt, muss es der Luft und Sonne ausgesetzt werden um es vollständig zu trocknen, oder man bringt es im Winter, in einer Entfernung von vier bis fünf Fuss an Flammenfeuer, indem man es in den Händen dreht und wendet, um überall eine schwache und gleiche Wärme zu erhalten. Man betastet es hinten mit der Hand um sich zu überzeugen, dass die Wärme nur

mässig sei und wenn es trocken ist, lässt man es wieder ganz kalt werden, ehe man den Firniss aufträgt. Besonders aber muss man jeden Rauch zu vermeiden suchen und zu dem Ende das Gemälde blos an die Seite des Feuers halten. Vor allen Dingen muss dafür gesorgt werden, dass auch nicht die geringste Feuchtigkeit auf dem Bilde ist, kann man dies nicht anders erreichen, so lässt man es in einem warmen Zimmer, vor Staub geschützt, lieber 24 Stunden stehen. Die geringste Feuchtigkeit, auch wenn sie weder durch das Gesicht noch durch das Gefühl bemerkbar ist, würde den Firniss von den Farben trennen, mit Denen er sich doch grade verbinden soll und ausserdem den Firniss trüben. Dann nimmt man den Firniss, giesst davon eine gewisse Quantität in eine sehr reine Tasse, aber immer etwas mehr als man braucht, damit man in der Arbeit durch nöthig gewordenes Zugiessen nicht unterbrochen wird, denn ein Augenblick Verzögerung ist hinreichend, um den Firniss dick werden zu lassen und alsdann trägt man denselben wider seinen Willen ungleich stark auf und das macht eine sehr schlechte Wirkung und verursacht immer sehr grosse Verlegenheiten.

Man lege das Gemälde platt auf den Tisch, damit sich der Firniss gleichmässig ausbreiten kann, was bei der geringsten Neigung nicht möglich wäre, weil der Firniss, im ersten Augenblick ausserordentlich laufend und flüssig, der Neigung nach unten folgen würde. Vorausgesetzt ist, dass man sich an einem sehr reinlichen Orte befindet, der gegen allen Staub verwahrt ist, — eine unerlässliche Bedingung; man muss selbst sein Möglichstes thun, um das Athmen und die Bewegungen, die man bei der Arbeit machen muss, so viel als möglich zu mässigen, denn jedes Stäubchen in der Luft wird gleichsam vom Firniss angezogen und setzt sich fest, ohne dass es möglich ist es abzuhalten oder wegzubringen; daher muss man an dem Orte, wo man firnisst, ganz allein sein und seit einer halben Stunde die Luft daselbst und rings umher nicht in Bewegung gesetzt worden sein.

Man tauche seinen Breitpinsel blos bis zur Hälfte der Haare in das Gefäss mit dem Firniss und streiche ihn auf beiden Seiten an dem Rande des Gefässes ab um den Ueberschuss wieder ablaufen zu lassen. Dies thue man so oft als man Firniss

nimmt, denn man muss nicht zu viel auf einmal nehmen, im Gegentheil, je dünner der Auftrag ist besonders wenn man das Gemälde zum ersten Mal firnisst, desto besser ist es; sollte es ja nicht genug sein, so hat man immer Gelegenheit einige Tage nachher eine zweite Lage aufzutragen, wenn die erste vollkommen trocken und hart ist. Allein dies ist fast niemals nöthig, weil eine sehr gleichförmige Ausbreitung der ersten Lage schon hinreichend ist, den Farben alle ihre Lebhaftigkeit wiederzugeben. Darauf aber kommt es allein an und nicht das Gemälde etwa spiegelblank zu machen; je weniger dick der Firniss ist, desto weniger wird er mit der Zeit gelb. Was die Arbeit selbst betrifft, so trage man den Firniss von oben nach unten in Streifen auf, und wenn man unten angekommen ist, so streiche man nicht wieder zurück, sondern hebe den Pinsel in die Höhe ohne Absatz und fange sogleich seitwärts einen zweiten Streifen neben dem ersten an, hierauf einen dritten, einen vierten u. s. w., und zwar immer von der Linken zur Rechten, bis die ganze Fläche mit Firniss bedeckt ist. Ist dieses geschehen, so nehme man keinen Firniss weiter, sondern streiche mit dem Pinsel von der Linken zur Rechten nach der Breite des Gemäldes, um sowohl den Firniss gleich auszubreiten wie auch diejenigen kleinen Stellen zu ergänzen, die etwa verfehlt sein könnten. Endlich, wenn es kalte Witterung ist, in welcher der Firniss viel geschwinder steif wird, bringe man das Gemälde behutsam an ein lebhaftes Flammenfeuer und drehe und wende es einen Augenblick, wie es vorher geschehen ist, um die Nässe abzutrocknen. Man stelle sich dabei in einer Entfernung von drei oder vier Fuss, vermeide Staub, Rauch und Feuerfunken und lege es dann wieder platt auf den Tisch wo man den Firniss sich setzen lässt, ohne dass man wieder in die Stube geht und ohne Jemandem wenigstens einen halben Tag lang den Eintritt zu gestatten. Besser natürlich als diese Procedur wird bei kaltem Wetter sein, das Firnissen in einem gut erwärmten Zimmer vorzunehmen.

Man darf keinen Augenblick saumselig sein und sich durch nichts abhalten lassen, wenn man diese Arbeit vornimmt, die man in wenigen Minuten beendigen muss, um die Flüssigkeit des Firnisses zu benutzen. Indessen darf man doch die Pinselstriche

nicht zu geschwind machen, wodurch der Firniss schäumt und öfter nicht Zeit gewinnt sich überall abzusetzen. Man muss also den Pinsel mit Gleichmässigkeit führen und zugleich etwas auf ihn drücken, so dass sich die Haare dadurch ein wenig krümmen[1]).

Der gewöhnlichste Fehler aller derjenigen, welche zum ersten Mal firnissen, besteht darin, dass sie zu viel Firniss in den Pinsel nehmen, mithin auch zu viel auf das Gemälde bringen; indessen darf man auch nicht in den entgegengesetzten Fehler verfallen, denn wenn der Pinsel zu trocken ist, so setzt er nicht genug ab, die Haare spreizen sich auseinander und lassen Streifen stehen, auf welchen der Firniss nicht gehaftet hat. Uebrigens ist es keine zu schwere Sache. Ein wenig Erfahrung setzt uns bald in den Stand und wenn der erste Versuch nicht vollkommen gelungen ist, so wird der zweite besser ausfallen. Wenn sich der Firniss nach einigen Stunden vollständig festgesetzt hat und nicht mehr fliessen kann, so kann man das Gemälde an die Wand hängen, es wird dort weniger im Wege sein und nicht so viel Staub bekommen; vollständig trocken bis zu dem Grad von Härte, den es überhaupt erreichen kann, wird es je nach der Temperatur erst nach Verlauf von fünf oder sechs Tagen. Von da ab alsdann stäubt man das Gemälde mit einem weichen gut eingerichteten Federwisch ab oder, was noch besser ist, mit einem Fuchsschwanz und reinigt es so, wie man dies überhaupt mit Gemälden thut. Man muss ganz leicht darüber wegfahren und nicht zu stark peitschen, denn sonst ritzt man die leicht verletzbare Oberfläche des Firniss, oder man lässt blinde Spuren zurück, welche die schöne Durchsichtigkeit vernichten würden.

Man kann bei dem Firnissen eines Gemäldes nicht Vorsicht genug anwenden um sich von innen und aussen gegen Staub und gegen Insecten zu verwahren, die zu gewissen Jahreszeiten überall umherfliegen. Sie haben eine grosse Abneigung gegen alle Oele

---

1) Man sehe die Gestalt des Breitpinsels zum Firnissen auf der fünften Kupfertafel Fig. *G*. Wenn das Gemälde grösser als zwei bis drei Fuss ist, so nehme man einen breiteren und grösseren Dachspinsel, aber immer in breiter Form, wie diese hier abgebildeten. Die Grösse des Pinsels muss sich immer nach der Oberfläche richten, die man zu überziehen hat, denn die Arbeit muss geschwind geschehen.

und Firnisse, durch welche sie auch sicher umkommen, allein sie fliegen darauf zu, bleiben wider Willen daran kleben und man kann sie nicht wieder losmachen. Es würde sogar gefährlich sein, wenn man dies thun wollte, es würde auf dem Gemälde einen Fleck zurücklassen, und das Klügste in einem solchen Falle ist, zu warten, bis der Firniss ordentlich gefasst hat. Alsdann bemüht man sich, das Insect mit möglichster Vorsicht abzunehmen, und da es nicht unter die Oberfläche hat kommen können, sondern nur auf der Oberfläche sitzen geblieben ist, kann man es so fortbringen, dass dabei nur eine möglichst geringe Spur zurückbleibt.

Wiederholung aller Vorsichtsmassregeln, die man im Allgemeinen zu beobachten hat.

1) Man tauche den Dachspinsel nur bis zur Hälfte der Haare ein und streiche ihn am Rande des Gefässes ab, um das Ueberflüssige wieder abzusetzen.
2) Man trage den Firniss nach Vorschrift ziemlich geschwind jedoch ohne den Pinsel gar zu schnell zu führen, streifenweise auf, indem man unmittelbar rechts neben dem ersten Streifen und zwar immer oben wieder anfängt.
3) Man trage ihn gleichförmig auf und so, dass der Pinsel nicht ein Mal voller ist als das andere Mal. Man streiche wenig auf, jedoch überall und sehe öfter von der Seite ob eine Stelle vergessen ist, allein man übergehe eine und eben dieselbe Stelle nicht öfter, als ein oder höchstens zwei Mal, denn sonst trägt man mehr auf als nöthig ist, und je mehr man suchen würde dies wieder durch Auseinanderstreichen auszugleichen, desto mehr würden sich die Ungleichheiten der Dicke mehren.
4) Führt man den Pinsel gegen das erste Mal in die Quere, so nehme man keinen Firniss, nur muss dann auch unsere Bewegung geschwinder sein, weil der Firniss nicht mehr so flüssig ist, als im Anfange, mithin keine Zeit zu verlieren ist.
5) Man verstöpsele die Firnissflasche, sowohl wenn man heraus

gegossen hat, was zum Eintauchen des Pinsels dienen soll, als auch, wenn man wieder eingegossen, was man zu viel genommen hatte.

6) Es ist leicht, auf einem kleinen Gemälde den Firniss gleichmässig aufzutragen, allein keine leichte Sache, wenn es sich darum handelt eine grosse Oberfläche damit zu bedecken. Daher ist allen denjenigen, die darin ihre ersten Versuche machen anzurathen, nicht eher grosse Gemälde zu firnissen, als bis sie auf kleinen einige Erfahrung erlangt haben.

7) Ist der Dachspinsel noch neu, so reinige man ihn sorgfältig vom Staub, damit er keine Unreinigkeiten absetzt.

8) Wenn einige Augenblicke nachher der gebrauchte Dachspinsel noch frisch und weich ist, wie dieses gewöhnlich geschieht, so muss man nicht versuchen ihn zu reinigen, man streiche ihn auf dem Rande der Tasse gut aus, damit so wenig Firniss wie möglich darin bleibt. In diesem Zustande lege man ihn, gegen den Staub verwahrt, auf ein reines Papier und lasse ihn ruhig trocknen, bis man ihn einwickeln und eine Art von Papierfutteral darum machen kann, indem man sich in Acht nimmt, dass die Haare sich nicht krumm biegen, dies würde denselben eine falsche Richtung geben, die sich niemals wieder ändern und bessern liesse.

9) Will man sich desselben ein ander Mal bedienen, so wickelt man ihn mit Vorsicht auf und taucht ihn eine halbe Stunde in Terpentinessenz. Dies wird den alten Firniss auflösen und der Pinsel wird wieder so geschmeidig wie zuvor. Sollte er es aber nicht sein, so muss man ihn von Neuem und so lange in Essenz tauchen, bis er vollkommen gut zu sein scheint und man nicht das geringste Körnchen nicht aufgelösten Firnisses mehr erblickt. Nichts ist so hinderlich, als wenn Körner von trockenem Firniss sich auf frischen Firniss setzen, diese sind gleichsam wie lauter Sandkörner, die man wieder abnehmen muss, nachdem sie Zeit gehabt haben, sich zu verhärten, was eben so langweilig ist, als es auch lange dauert.

10) Bei dieser ganzen Arbeit kann man die grösste Reinlichkeit

nicht genug empfehlen, denn Staub und alle fremdartigen Körper sind wirkliche Plagen für die Malerei.

11) Sollte man nicht genug Firniss auf das Gemälde aufgetragen haben, oder auf einer Stelle dergleichen fehlen, so lasse man ihn zwei oder drei Tage trocknen und trage alsdann eine neue Lage auf, aber sehr dünn.

12) Wenn ein Zufall den Firniss des Gemäldes verdorben hat, oder wenn er durch zu starkes Abputzen blind geworden ist, so übergehe man ihn mit dem Pinsel nur einfach und sehr geschwind und leicht mit ganz reiner Terpentinessenz oder mit gutem, starkem Weingeist, diese werden dem Firniss seinen Glanz und seine Durchsichtigkeit wiedergeben. Diese letztere Operation muss aber sehr schnell geschehen, weil sonst die Essenz den Firniss auflösen würde. Im Vorübergehen will ich bemerken, dass man den Firniss eines Gemäldes, er mag noch so alt und trocken sein, niemals mit den Fingern berühren darf, wie es so oft unbedachtsamerweise geschieht, solche Berührung macht jedesmal einen blinden Fleck.

Vor allen Dingen muss man den eigentlichen Zweck um dessentwillen Firniss auf ein Gemälde gebracht wird im Auge behalten. Der Firniss soll eigentlich nur in die unendlich kleinen, dem Auge nicht sichtbaren Zwischenräume der Farbe eindringen und dadurch die darin eingedrungene Luft vertreiben. Durch diese eingedrungene Luft erscheinen die Farben stumpf und grau (eingeschlagen). Der Firniss soll also durchaus keinen Ueberzug über das Gemälde bilden, im Gegentheil könnte man allen Firniss, der mehr auf das Bild gebracht, als zur Erfüllung des oben angegebenen Zweckes nothwendig ist, wieder wegnehmen und fortbringen, so würde dies das Beste sein. Weiss man dies und behält es im Gedächtniss, so wird man am ehesten ein Urtheil über die Masse des aufzustreichenden Firnisses sich bilden können.

Der französische Firniss.

Seit mehr als vierzig Jahren bedienen sich viele und ausgezeichnete Künstler eines Spiritusfirniss und zwar vorzugsweise um Malereien ganz oder theilweise damit zu überziehen, wenn dieselben übermalt oder übergangen werden sollen und doch eigentlich, wenn auch so trocken wie es für den Ueberzug mit Eiweiss erfordert wird, nicht trocken genug, um nicht befürchten zu müssen, dass eine Uebermalung oder Retouche sehr nachgelben und schwärzen und jedenfalls die Farben sehr schnell und sehr stark einschlagen werden. Es ist dies der Nouveau vernis à tableaux Nr. 3 et à retoucher la peinture à l'huile von Soehnée frères zu Paris.

Nachtheilige Folgen, die dieser Firniss hervorgebracht hätte, sind mir nicht bekannt geworden, wenn derselbe mit der Vorsicht gebraucht wird, die allerdings dabei in einigen Punkten unumgänglich nothwendig ist. Die Vortheile aber sind ausserordentlich, indem dadurch der Künstler in den Stand gesetzt wird, auch in unserem Klima ein Bild ganz oder stellenweise übermalen zu können so wie nur eben die vorige Malerei trocken ist, ohne die Nachtheile befürchten zu müssen, die sonst eine zu zeitige Uebermalung hervorbringt. Selbst, dass ein Bild, welches noch zu frisch ist um den Mastixfirniss darauf bringen zu dürfen, doch mit diesem Firniss bereits vorläufig wenigstens überzogen werden kann ist nicht gering anzuschlagen, da dieser Firniss ja nicht allein dazu dient, die Farben in ihrem ursprünglichen Glanz erscheinen zu lassen, sondern zugleich auch ein Schutz für dieselben wird.

Die Herstellung dieses Firniss (der allerdings vielfach nachgeahmt wird) ist bis jetzt nur in so fern bekannt, dass jedenfalls ein Harz (Copal oder dergl.) in Weingeist aufgelöst ist.

Das Nachdunkeln des auf den Firniss Gemalten wird wahrscheinlich durch den vollständigen wenn gleich ganz dünnen Abschluss gegen die darunter liegende Malerei verhindert, oder durch einen Verdunstungsproces des Oels, der beim Aufstreichen vor sich geht, wo besonders je frischer die Malerei ist, für eine

kurze Zeit sich oft ein ganz weisslich trübes, milchiges Aussehen einstellt, das aber dann sehr bald immer verschwindet. Stets aber hat sich Folgendes gezeigt und zwar ebenfalls um so stärker, je frischer noch die Malerei unter dem Firniss war, dass, wenn kleine Stellen zufällig oder in einem Versuch absichtlich und etwa in einer bestimmten Form mitten inne nicht vom Firniss bedeckt worden waren, die Uebermalung, wenn sie auch aus einem und demselben Ton bestand, der auch gleichmässig aufgetragen war, doch in diesen nicht vom Firniss bedeckten Stellen um sehr vieles dunkler aufgetrocknet ist, was von dem Augenblick sichtbar geworden, wo die Farbe zu trocknen angefangen hatte.

Der Auftrag dieses Firniss ist freilich schwierig und unbequem und erfordert Aufmerksamkeit und Uebung, besonders aber eine grosse Sorgfalt für einzelne Dinge, die sogleich näher angegeben werden sollen, und deren Vernachlässigung äusserst grosse Nachtheile für das Gemälde fast immer herbeiführt.

Jede Malerei, die man mit diesem französischen Firniss überziehen will, muss mindestens so trocken sein, dass sie den Hauch annimmt oder sich mit dem Finger betasten lässt, ohne zu kleben. Bestand diese Malerei aus wenig Farbe uud vielem Oel, welcher Art es sei, so ist ein genügender Grad des Trockenseins um so nöthiger, weil der äusserst schnell trocknende Firniss sonst leicht eine unzählige Menge kleiner Falten bildet, die das Aussehen von Sprüngen haben, eigentlich aber kleine Erhöhungen sind. Zugleich mag hier im Voraus bemerkt werden, dass, je frischer die Malerei ist, mit um so weicherem Pinsel und um so leichterem und leiserem Strich dieser Firniss aufgetragen werden muss, weil sonst leicht die Farben durch denselben aufgelöst und verwischt werden können, während es mit dieser sorgfältigsten Vorsicht sogar möglich wird, ganz kleine Stellen, die fast noch nass sind, mit ihm zu bedecken und so auch diese zu übergehen, obgleich das jedenfalls so viel als möglich zu vermeiden sein wird.

Es ist rathsam, das Bild vorher in der oben oft angegebenen Art zu waschen; dann aber hat man mit der sorgfältigsten Beob-

achtung darüber zu wachen, dass dasselbe vollständig trocken und frei von aller und jeder Feuchtigkeit sei. Dies ist nicht genug einzuschärfen, denn die geringste, wenn auch ganz unmerkliche Feuchtigkeit bildet eine vollständige Scheidewand zwischen der darunter liegenden Malerei und dem Firniss, so dass nachher derselbe als äusserst dünne Haut locker darauf liegen würde, wenn die Feuchtigkeit allgemein und gleichmässig verbreitet wäre, oder in unzähligen kleinen netzartig ausgebreiteten Erhöhungen mannichfaltigster Form, wenn die Feuchtigkeit und dies würde meistentheils der Fall sein, immer zwischen einzelnen kleinen und kleinsten trockenen Stellen vertheilt wäre. Desshalb muss man ein abgewaschenes und vorläufig getrocknetes Bild doch vierundzwanzig Stunden in einem warmen Raum stehen lassen, ehe man es mit diesem Firniss überzieht; d. h. also mit wenigen Worten, man muss das Bild an einem Tage waschen, trocknen und doch erst am folgenden Tage mit dem Firniss überziehen.

Der Firniss ist sehr dünn und ohne Fettigkeit und trocknet bis zu einem gewissen Grade auf der Stelle nach ein Paar Secunden; in der Gebrauchsanweisung ist besonders hervorgehoben, dass man keine Stelle mehrmals berühren muss, sondern dies erst am folgenden Tage, wenn der Firniss ganz trocken geworden ist, thun darf. Man trägt ihn mit weichen und um so weicheren Pinseln auf, wenn die Malerei frisch ist, und muss dies also stellenweise in einzelnen Parthien oder Streifen vornehmen, die man in sich mit grösster Schnelligkeit fertig und glatt bei ganz dünnem Auftrag und mit verstrichenen Rändern machen kann. Dann macht man nebenan ein anderes Stück oder einen anderen Streifen, immer möglichst dünn, immer mit thunlichster Vermeidung eines neuen Uebergehens schon überzogener Stellen. Kleine Bläschen, wenn sie nicht sogleich von selbst verschwinden, zerstört man mit leiser Berührung des Pinsels, weil sie sonst trocknen und stehen bleiben.

Sind kleine Stellen vom Firniss unberührt stehen geblieben zwischen den anderen gefirnissten Stücken, so übergeht man diese am folgenden Tage mit dem Firniss und kann dies einzeln in kleinen Stellen thun, nur immer sehr dünn und ohne Ränder

stehen zu lassen. Auch das Uebermalen der gefirnissten Stellen schiebt man besser um einen Tag hinaus, obgleich der Firniss nach einer oder zwei Stunden so trocken ist, dass man glaubt es da schon thun zu können, indess ritzt dann doch gelegentlich eine scharfe Borste des Pinsels leicht die ganz dünne Firnisshaut auf und dies bleibt dann später als dunklere Linie sichtbar.

Man ist durchaus nicht genöthigt, das ganze Bild mit dem Firniss zu überziehen, wenn man eben nur eine einzelne Stelle zu übergehen wünscht, aber man muss sich hüten, dann Gefirnisstes und Nichtgefirnisstes zu übermalen, es sei denn, dass letzteres vollkommen trocken, also einige Monate alt ist, weil sonst derselbe Ton, wie oben angegeben, verschieden auftrocknet.

Soll der Firniss bei fertigen Gemälden als Schutz dienen, so müsste er mehrmals wiederholt werden, ehe er als genügend betrachtet werden könnte, da jeder einzelne Ueberzug so äusserst dünn ist. Jede Wiederholung kann den folgenden Tag oder nach jedem beliebigen Zwischenraum, selbst nach Jahren vorgenommen werden. Hat er aber durch genügende Wiederholungen die nöthige Stärke erlangt, so würde allerdings auch von ihm wohl gelten, was von allen Spiritusfirnissen bemerkt ist, dass er zwar von äusseren Einflüssen leiden aber nicht abgenommen werden kann oder nur in sehr gefährlicher Weise für das Gemälde.

Zur Conservirung fertiger Bilder scheint mir daher folgendes Verfahren das zweckdienlichste zu sein. Man überzieht zuerst das Bild mit französischem Firniss einmal und wenn dieser trocken ist mit Mastixfirniss, beides natürlicherweise, wenn das Bild genügend trocken ist, oder wenigstens den Mastix erst dann. Muss dieser später einmal aus irgend einem Grunde abgenommen werden, so bleibt immer die Malerei durch den darunter liegenden französischen Firniss, der nur mit Spiritus aufzulösen ist, geschützt.

Man erhält diesen Vernis à tableaux Nr. 3 et à retoucher la peinture à l'huile von Soehnée frères (gewöhnlich französischer Firniss genannt) in allen soliden Handlungen, die Malerutensilien verkaufen, doch muss man sicher sein, dass derselbe auch aus obiger Fabrik bezogen ist, denn kein nachgeahmter, so ähnlich er jenem ächten erscheinen mag, hat vollständig die guten Eigenschaften desselben. Ist man daher nicht ganz sicher in dieser

Beziehung, so thut man besser, ihn direct sich zu verschreiben. In den kleinen viereckigen Originalfläschchen, wenn sie nicht angebrochen werden, erhält sich derselbe so lange, als überhaupt sich Spiritus erhalten kann, wenn keine Luft dazutritt.

Kurze Wiederholung der beim Gebrauch des französischen Firniss vorzüglich in Betracht kommenden Punkte.

1) Die Malerei muss so trocken sein, dass sie nicht klebrig bei der Berührung erscheint; mit wenig Farbe und vielem Oel gemalte Stellen müssen vollkommener trocken sein.
2) Nachdem das Bild gewaschen, ist mit grösster Sorgfalt darüber zu wachen, dass auch nicht die geringste Feuchtigkeit auf dem Bilde sei, wenn der Firniss darauf gebracht wird.
3) Er muss möglichst dünn aufgetragen werden, und zwar, je frischer die Malerei mit um so weicherem Pinsel.
4) Bereits überzogene Stellen dürfen nicht sogleich wieder mit dem Firniss berührt werden.
5) Die unberührt gebliebenen Stellen sind am folgenden Tage einzeln zu übergehen, wo man alsdann nicht mehr zu scheuen hat, auch auf das schon Ueberzogene zu kommen, immer aber dünn und mit verstrichenen Rändern.
6) Mit derselben Vorsicht kann man überhaupt auch nur einzelne Stellen eines Bildes damit überziehen.
7) Man malt erst am folgenden Tage darüber, obgleich man es nach einer Stunde könnte.
8) Man hat sich zu hüten, nicht zugleich über gefirnisste und nicht gefirnisste Stellen zu malen, falls letztere nicht vollständig ausgetrocknet sind.
9) Ueber fertige Bilder ist ein mehrmaliger Ueberzug nothwendig, wenn der Firniss einen genügenden Schutz gewähren soll.
10) Wird schliesslich bemerkt, dass die mit diesem Firniss gebrauchten Pinsel am leichtesten und besten mit Spiritus zu reinigen sind, oder noch nass mit Seife und Wasser.

Dreissigste Lection.

Wie man einen alten Firniss, der gelb geworden, abnimmt um ihn durch einen neuen zu ersetzen.

Ein Gemälde wird braun und dunkel, sowohl durch das Verderben des Firniss, durch zu viel oder zu oft auf das Gemälde gebrachten Firniss, als auch durch andere Ursachen, wie Dünste, Rauch u. dgl. m. Ist es ein Terpentinfirniss, so kann man ihn abnehmen; ist es aber irgend ein anderer Firniss, so ist dies viel schwieriger und mit vieler Gefahr für das Gemälde verbunden.

Einen Terpentinfirniss, so wie er eben beschrieben worden, kann man auf verschiedene Weise abnehmen, von allen Arten sind die beiden folgenden die besten, nämlich: den Firniss, indem man ihn mit dem Finger reibt, in Staub zu verwandeln, oder das Gemälde mit gutem Weingeist abzuwaschen. Das letztere Verfahren geht viel geschwinder als das erste, und vielerfahrene Restauratoren von Gemälden haben versichert, dass sie lieber dieses anwenden, als den Firniss mit den Fingern abschleifen. Andere behaupten das Gegentheil. Damit man also über beide Arten selber urtheilen kann, sollen beide beschrieben werden. Will man von einem sehr alten Gemälde, dessen Farbe vollkommen trocken, aber auch geborsten ist, den Firniss abnehmen, so wird dies besser mit Weingeist geschehen, weil, wenn man mit den Fingern darauf reibt, zu befürchten ist, dass man zugleich einige Theile der Malerei losreisst, die nicht fest genug auf der Leinwand haften. Handelt es sich aber um ein ziemlich neues Gemälde, das wenig oder gar keine Risse hat, so ist es besser,

den Firniss mit den Fingern trocken abzunehmen, besonders wenn das Gemälde nur zwei oder drei Jahr alt ist, weil in diesem Zeitraume die Farben noch nicht genug erhärtet sind, als dass sie von dem Weingeiste nicht sollten angegriffen werden können.

Verfahren, den Firniss mit Weingeist abzunehmen.

Man nimmt guten Weingeist, legt das Gemälde auf einen Tisch und benetzt einen Theil des Gemäldes einige Augenblicke hindurch mit einem reinen, feinen Leinwandlappen, ohne stark zu reiben. Nach sieben bis acht Secunden wäscht man ganz gelinde diesen Theil mit einem weichen in frisches und reines Wasser getauchten Schwamm und wiederholt dies verschiedene Male, hört aber zur rechten Zeit auf, um das Gemälde nicht zu beschädigen, wenn man sieht, dass der Firniss abgenommen ist. Das heisst also, man nimmt den Firniss nicht ganz vollständig ab, denn so wie man bis auf die Farbe selbst kommen würde, so würde man die oberste Schicht derselben mindestens zerstören. Dies sind aber grade die dünnen Lasuren und Retouchen, welche dem Bilde recht eigentlich erst die letzte Vollendung gegeben haben. Dann geht man von Stelle zu Stelle eben so weiter, braucht aber immer nur reine Stellen der Leinwand, weil man sonst die Stellen beschmutzen würde, die man reinigen will.

Hat man auf diese Art das ganze Gemälde Stelle für Stelle gereinigt, so wäscht man es ganz und gar mit feinem Leinen und Wasser, wischt es dann trocken mit einem anderen Stück weicher und feiner Leinwand ab, um zu sehen, ob noch von einigen Stellen der Firniss abzunehmen ist; ist dies der Fall, so wäscht man sie von Neuem mit Weingeist, wie man es zuerst gemacht hat, wäscht dann wiederum mit frischem Wasser, trocknet es ab u. s. w. Wenn Alles trocken ist, stäubt man sorgfältig mit einem Federwedel oder Fuchsschwanz den Staub und alle Fäserchen, die von der Leinwand könnten hängen geblieben sein, vom ganzen Bilde ab, und wenn Alles vollkommen trocken ist, kann man den neuen Firniss auftragen. Man muss während dieser Arbeit sich wohl in Acht nehmen zu stark zu reiben, besonders in der Carnation und überall da, wo man annehmen kann, dass der Maler

lasirt hat; denn wenn man die Lasur für Unreinigkeit hält und sie wegnimmt, so zerstört man die Harmonie des Gemäldes.

Wenn wie vorher angenommen zu gleicher Zeit Sprünge in dem Gemälde waren, die nicht allein bis zur Grundirung sondern bis auf die Leinwand gehen, so muss man die äusserste Vorsicht anwenden, dass weder von dem Weingeist und noch weniger von dem Wasser etwas in die Sprünge eindringt und die Leinwand unten feucht macht, dies würde den Leim der Grundirung auflösen und die Farbentheilchen abheben und somit das Gemälde vollständig ruiniren.

Verfahren, den Firniss trocken und mit den Fingern abzunehmen.

Man lege das Gemälde auf einen Tisch und bringe zum Anfang auf eine Ecke des Gemäldes, auf eine wenig bedeutende Stelle etwas pulverisirtes Colophonium, mit welchem man mit der Spitze des Fingers die gewählte Stelle anreibt.

Dies wird alsbald die Stelle in Staub verwandeln, und ist diese Parthie einmal angegriffen, so folgt das Uebrige ein Stück nach dem anderen von selbst und gerade der Staub von dem alten Firniss dient als Mittel und trägt dazu bei, alles Uebrige ebenfalls in Staub zu verwandeln.

Man darf kein anderes Werkzeug als die Finger gebrauchen, weil man mittelst derselben fühlt, was man thut und sie uns am ehesten bemerkbar machen, wann wir aufhören sollen.

Geduld ist dazu nothwendig, denn die Arbeit erfordert viel Zeit. Man darf nicht zu lange auf einer und derselben Stelle reiben, besonders in der Carnation und da, wo man Lasuren vermuthen kann, weil man befürchten muss zu viel abzuschleifen und die Malerei anzugreifen. Es ist besser, anfangs das Gröbste wegzunehmen, und von Zeit zu Zeit den Staub wegzuschaffen, um besser zu sehen, was man thut, aber hierbei darf man nichts nass machen. Man nimmt zu dem Ende eine Feder oder Hasenpfote um diesen Staub abzuwischen und bläst das Uebrige davon weg. Wenn das ganze Gemälde übergangen ist und überall matt erscheint so reinigt man es noch vollkommener, aber ohne es nass zu machen,

und man fängt von Neuem an das abzuschleifen, was noch vom Firniss hier oder dort übrig geblieben sein könnte. Sieht man, dass eine Parthie keinen Staub mehr giebt, so geht man weiter von einer Stelle zur anderen, aber nicht in einzelnen getrennten Parthieen, bis man überzeugt ist, dass der Firniss ganz abgenommen ist. Man kann wohl denken, dass gegen Ende des Reibens man mit noch grösserer Schonung zu Werke gehen muss, denn auch bei diesem trockenen Verfahren darf man die Farbe selbst nicht berühren, deren dünnste Schichten gleich abgeschliffen sein würden, man muss daher lieber etwas Firniss, wenngleich unmerklich wenig, auf der ganzen Fläche stehen lassen. In keinem Fall darf man mit den Fingern stark auf die Leinwand drücken, theils um keine Höhlung hineinzubringen, theils um die Malerei zu schonen, desshalb ist es rathsam, um diesen Uebelstand zu vermeiden, die linke Hand unter die Stelle halten, die man gerade reibt, dadurch wird die Leinwand gehalten und man weiss besser was man thut. Man bemüht sich mit ganz besonderer Sorgfalt den Firniss auf allen lichten und hellen Stellen vollkommen abzunehmen, auf welchen die beräucherte Färbung am schädlichsten ist, wie im Fleisch, Leinenzeug, der Luft u. dgl., darf indessen doch die braunen Parthieen nicht vernachlässigen, wie Hintergründe oder sehr dunkle Schatten einiger Gegenstände, die man für nicht so erheblich hält. Die Schatten der Fleischparthien erfordern eben so viel Sorgfalt, als alles Uebrige, wenn man ihnen ihre erste Durchsichtigkeit wiedergeben will, ohne welche sie mit den Lichtern nicht in Harmonie und als schwarze Flecke erscheinen würden.

Ist alles dieses geschehen, so wäscht man das Gemälde mit einem nassen Schwamm und trocknet es auf die Weise, wie oben gesagt worden ab.

Ist es vollkommen trocken, so firnisst man es, wie vorher gelehrt worden, und zwar so, als wenn das Gemälde niemals einen Firniss gehabt hätte; es wird dann seine erste Frische wieder erhalten, wenn es nicht zu sehr vernachlässigt war und durch unglückliche Zufälle, Risse oder Rauch zu sehr gelitten hatte und der Schmutz nicht dergestalt eingewurzelt und mit der Farbe selbst verwachsen war, dass man zu chemischen und ge-

fährlichen Mitteln seine Zuflucht nehmen müsste, um sie besser zu reinigen. Die Kenntniss und das Studium dieser verschiedenen Mittel gehört indess nicht hierher.

Will man Gemälde gut erhalten, so vermeide man, sie Ausdünstungen aller Art, dem Rauch (besonders Tabacksrauch), zerstörenden Dämpfen, schwefelhaltigen Miasmen, wie Latrinen sie aushauchen, mit einem Wort irgend welchen zu starken Gerüchen auszusetzen.

Vor Allem aber vermeide man die Feuchtigkeit, welche die metallischen Farben aus Blei, Eisen, Quecksilber, Antimonium etc. umgestaltet und den Zusammenhang des getrockneten Oeles auflöst. Niemals lasse man auf Gemälde die Sonnenstrahlen fallen, diese bringen überall Risse hervor und machen es bersten, sowie auch gar zu starke Stubenhitze und Nähe der Feuerung. Jedoch entziehe man ihnen nicht das Tageslicht, das ihnen nur nützlich, nicht schädlich ist. Ein Vorhang von Musselin verhindert die Fliegen die Malerei zu beschmutzen, und noch besser ist es, wenn zugleich der Rahmen mit eingehüllt wird, damit sie nicht darunter kriechen können.

ANHANG.

Ueber

ERHALTUNG UND WIEDERHERSTELLUNG

ALTER GEMÄLDE

von

Ad. Ehrhardt,
Professor.

Ueber

Erhaltung (Conservirung), Auffrischung (Regeneration) und Wiederherstellung (Restauration) der Gemälde.

Bewahrung und Erhaltung der Gemälde.

Wenn ein Gemälde, als vollendet, aus den Händen des Künstlers entlassen ist, befindet es sich je nach den Intentionen und Fähigkeiten des Malers, in seinem vollkommensten Zustande. Es käme Alles darauf an, dasselbe wie irgend möglich, in diesem Zustande zu erhalten.

Soll nun nicht jede dahin zielende Bemühung vergeblich sein, so muss der Maler mit Gewissenhaftigkeit, Sorgfalt und Kenntniss das Material seiner Farben und die Art ihrer Behandlung gewählt und angewendet haben. Denn wenn die Farben selbst sich verändern, sei es durch Nachdunkeln, durch Verschwinden oder dadurch, dass sie mit anderen Farben neue chemische Verbindungen eingehen, d. h. zerstört werden, so ist jede Bemühung gegen diese Art von Verderben unzureichend.

Das Gemälde muss ferner mit einem Firniss überzogen sein, um die sonst eingeschlagenen, d. h. gleichmässig unscheinbar, farblos und grau erscheinenden Farben deutlich und in ihrer Frische wieder erscheinen zu lassen, so wie sie ursprünglich vom Künstler intentionirt und hingesetzt waren.

In jedem Falle sind alle Farben und alle Oele trotzdem

doch den Einwirkungen des Lichtes und der Luft unterworfen, und gleichermassen wirken trotz des Firnisses Wärme, Kälte und Feuchtigkeit auch auf das Gemälde ein, und zwar eben so wohl auf die Farben, als auf das Material der Flächen, auf denen gemalt ist, wie Leinwand, Holz u. dgl. m.

Es ist eine festgestellte Thatsache und Jedermann weiss sie, dass alle öligen Substanzen, je mehr des Lichtes beraubt, um so dunkler und gelber werden, und je mehr sie wiederum dem Lichte ausgesetzt werden, um so blasser und heller. Dagegen können viele Farben ohne eine Veränderung wiederholte und andauernde Einwirkungen wenigstens des directen Sonnenlichts nicht vertragen.

Es ist ebenso bekannt, dass die Wärme alle Gegenstände ausdehnt, die Kälte dieselben zusammenzieht, und zwar nach ihrer Beschaffenheit verschiedenartig. Ein fortgesetzter starker Wechsel der Temperatur, namentlich also auch directe und andauernde Einwirkung der Sonnenstrahlen, die noch dazu immer auf eine Fläche des Gemäldes stärker wirken werden, als auf die andere, muss eine immerwährende Bewegung aller einzelnen Partikelchen, und noch dazu in verschiedener Weise bei der Farbenmasse und bei der Substanz, welche dieselbe trägt, hervorbringen. Es liegt auf der Hand, dass dies ein sehr schädlicher Einfluss werden kann und jedenfalls mit der Zeit die Lockerung und Trennung der einzelnen Theile des Ganzen (verschiedenartig nach ihren Substanzen) herbeiführen wird. Andauernde Feuchtigkeit aber oder oft wiederkehrende und wenn es auch nur die aus der Luft stammenden Niederschläge sind, übt den schädlichsten Einfluss auf die Leinwand oder das Holz, worauf gemalt ist, — den allerübelsten aber auf die Oele und Harze, welche zur Malerei selbst oder zum Firniss verwendet worden sind. Sie dringt in die feinen, dem Auge unsichtbaren Zwischenräume dieser mit der Zeit doch immer zusammentrocknenden Substanzen, vergrössert und vervielfältigt dieselben und führt so in viel kürzerer Zeit und viel stärkerem Maasse ein mehr oder weniger vollständiges Erblinden der Farben und Firnisse herbei.

Dass die schlechten Bestandtheile einer verdorbenen und unreinen Luft Firniss und Farben verderben, dass Rauch, Staub und jede Unreinlichkeit die Oberfläche aller Gegenstände und

also auch die der Gemälde angreifen, die Farben unkenntlich machen, sich allmälig festsetzen, zumal in den kleinen Unebenheiten, jenen unbedeutenden Erhöhungen und Vertiefungen fast aller Bildflächen, — das kann ein Jeder sich leicht denken, der es nicht aus Erfahrung weiss.

Aus allen diesen Erwägungen ergiebt sich, dass ein sehr reinlich gehaltener, gut gelüfteter und vor allen Dingen ganz trockener Raum, der nach Norden liegt und so viel dies möglich ist, in gleichmässiger Temperatur erhalten oder von dem doch mindestens schneller und starker Wechsel von Wärme und Kälte abgehalten wird, am geeignetsten ist zur Bewahrung und Erhaltung von allen, zumal aber alten Gemälden. Diese Vorsorge hat sich nicht nur auf die Räume, in denen die Bilder aufbewahrt werden, sondern namentlich auch auf die Wände, an denen die Gemälde aufgehängt sind, zu erstrecken. Desshalb ist eine Bekleidung derselben mit Holz und Tapeten (womöglich Zeugtapeten) sehr zu empfehlen. Je werthvoller die Gemälde sind, je gebrechlicher ihr Zustand, um so mehr wird selbst die allergrösste und in's Einzelne gehende Sorgfalt gegen jeden der angeführten schädlichen Einflüsse am Platze sein, und selbstverständlich wird man streben müssen, so viel Vorsichtsmaassregeln gegen das Verderben zu nehmen als möglich, wenn man alle dagegen anzuwenden ausser Stande ist.

Auffrischung (Regeneration) der Gemälde.

Wenn aber auch alle Vorsichtsmaassregeln gegen das Verderben der Gemälde so sorgfältig wie möglich genommen sind, so wird sich doch nach Verlauf längerer oder kürzerer Zeit eine Trübung des Firnisses einstellen, die Farben werden allmälig immer matter, stumpfer und unscheinbarer, zuletzt sogar äussersten Falles das Bild wie eine blinde, graue Fläche erscheinen. Im Anfang also ähnliche Erscheinungen wie vor dem Firnissen des Gemäldes, die sich dann aber mit der Zeit immer schlimmer gestalten. Diese unausweichbare Trübung entsteht durch das Zusammentrocknen der Oele und Harze, welche zur Malerei und zum Firniss verwendet worden sind, was später noch eingehender besprochen werden soll und stellt sich auch bei neueren Bildern ein. Bei alten Bildern tritt diese Trübung ganz ausserordentlich viel stärker auf und wird durch nachgedunkelte Farben, festsitzenden Schmutz u. dgl. m. verstärkt und um so bedenklicher.

Man hatte bisher angenommen, der Grund dieser Erscheinung sei eine chemische Veränderung der Farben oder auch des Firnisses durch nachweisbare und nicht nachweisbare Einwirkungen, oder der Firniss sei abgestorben und dem ähnliches. Auch kann man, abgesehen von jenen Gründen, in der That einen sonst noch guten Harzfirniss (Mastix, Dammar), dessen Oberfläche durch Staub und durch die hiergegen nothwendigen Reinigungen (trocken mit Federwedel und Fuchsschwanz oder nass mit weichem Schwamm) ihre ungetrübte Glätte und Durchsichtigkeit verloren hat, leicht und einfach wiederherstellen: Man streicht mit einem breiten, weichen Pinsel reinen, 80procentigen Weingeist durch gleich-

mässigen, langen, einmaligen, ganz leichten Aufstrich auf die übrigens reine (oder gereinigte) und nur etwas getrübte Firnissfläche. Unter solchen Voraussetzungen wie eben angenommen, wird dadurch der Firniss vollkommen regenerirt und er wie frisch aufgestrichen erscheinen und sich so erhalten.

Im Gegensatz zu diesen bisherigen Annahmen und Vorstellungen von den Ursachen des Verderbens der Gemälde hat unser berühmter Landsmann Max von Pettenkofer durch sorgfältige, wissenschaftliche Untersuchungen wohl zweifellos festgestellt, dass fast alle diese Schäden, welche sich mit der Zeit mehr oder weniger bei allen Gemälden, aber vorzugsweise und in besonderer Stärke bei alten Bildern zeigen, fast niemals chemischer, sondern durchaus optischer Natur sind.

> Die Zerstörung des continuirlichen, molecularen Zusammenhanges der kleinsten Theilchen sowohl des Firnisses, wie auch des zusammengetrockneten Bindemittels der Farben, des Oeles,

ist von ihm als der wesentliche Grund des Hervortretens dieser Art des Verderbens erkannt und erwiesen worden. Indem nämlich durch das Zusammentrocknen der Masse, die kleinsten Theilchen dieser Masse gelockert werden, tritt Luft zwischen diese Molecülen des Oeles und des Harzes und macht sie dadurch eben so undurchsichtig und stumpf erscheinen, wie ja auch selbst das ganz durchsichtige Glas, zu Pulver gerieben undurchsichtig und weiss erscheint, weil überall Luft zwischen die kleinen Theilchen getreten ist und das Licht nun verschiedenartig von den verschiedenen Stoffen (z. B. des Glases und der Luft) gebrochen wird.

Mit der Zeit, mit dem vollständigen Austrocknen der trocknenden Oele und des Firnisses d. h. der Harze wird diese Art des Verderbens überall eintreten und eintreten müssen. In ganz ausserordentlicher Weise wird dies Verderben aber durch abwechselndes und wiederkehrendes Feucht- und Trockenwerden der Bilder beschleunigt und verstärkt. Aus diesem Grunde verdirbt ja auch Oelfarbe, jeder Oelanstrich in der freien Luft, wo er dem häufigsten und stärksten Wechsel von Nass- und Trockenwerden ausgesetzt ist, so ausserordentlich viel schneller als Oelanstrich in geschlossenen

Räumen, die im Freien gegen die Wetterseiten gerichteten Flächen so viel schneller als die der entgegengesetzten Seite.

Zur Beseitigung dieses Verderbens der Gemälde ist nun Pettenkofer bemüht gewesen ein Verfahren zu erfinden, wodurch eben nur jenes optische Hinderniss beseitigt, der moleculare Zusammenhang der kleinsten Theilchen wieder hergestellt, also gewissermaassen eine neue Quellung derselben hervorgebracht werde, ohne dass dem Gemälde neue Stoffe zugeführt, irgend eine Veränderung mit der Substanz desselben vorgenommen werde. Das Resultat dieser Bemühungen ist:

Das Regenerationsverfahren Max von Pettenkofers[1]**),**

dessen Basis folgende Beobachtungen sind. Alkoholhaltige Luft wird von den Harzen (also Mastix, Dammar, welche zu den Firnissen genommen werden) in bestimmter Menge condensirt, diese werden also durch jene aufgelöst oder gewissermaassen von neuem aufgelöst und quellen. Dadurch aber rücken die kleinsten Theile wieder vollständig zusammen, die Luft wird aus den kleinen Zwischenräumen verdrängt und der molekulare Zusammenhang der Theile wieder vollständig hergestellt, so dass die optische Behinderung aufhört und man die Farben wieder so sieht, wie sie ursprünglich waren.

Wenn durch ein Verfahren, welches die Malerei vollständig unberührt, in sehr vielen Fällen die Substanz des Bildes ebenfalls ganz unverändert lässt, ein Gemälde aus einem verdorbenen Zustand in einen guten, dem ursprünglichen Zustand möglichst nahen gebracht werden kann, so liegt auf der Hand, dass ein solches Verfahren, so lange es leistet, was es soll, von allen Arten der Wiederherstellung das beste und für die Gemälde vortheilhafteste ist.

---

1) Wer sich eingehender über dieses Thema belehren will, der lese die kleine aber sehr bedeutsame Schrift Max von Pettenkofers: Ueber Oelfarbe und Conservirung der Gemäldegallerieen durch das Regenerationsverfahren.

I.

Bei einem der Wiederherstellung bedürftigen Gemälde wird es zunächst das Nothwendigste sein zu untersuchen, wie die alkoholhaltige Luft auf das Gemälde einwirkt und man macht zu dem Ende an einer kleinen Stelle einen Versuch. Man nimmt eine leichte Papp- oder Holzschachtel von 1 bis 2 Zoll Durchmesser, streicht dieselbe inwendig mit Tischlerleim aus und leimt damit am Boden ein rundes Stück Zeug (Tuch, Flanell, Baumwolle) fest. Ist der Leim getrocknet, befeuchtet man das Zeug mit 80procentigem Weingeist, jedoch nur so, dass kein Tropfen davon abwärts fliessen kann und legt die Schachtel mit dem Boden nach aufwärts auf eine Stelle des von allem Staub und Schmutz gereinigten Gemäldes. Nach einigen Minuten hebt man die Schachtel wieder auf, beobachtet die Wirkung, legt sie genau wieder auf dieselbe Stelle und fährt weiter fort in derselben Weise. Wird die so behandelte Stelle auf einem trüben Gemälde klar, so eignet sich dasselbe zur Behandlung im Ganzen. Jene Stelle des ersten Versuchs wird im Anfang dem Zustand des Ganzen immer an Klarheit voraus sein, — ist nun die Stelle vom Uebrigen nicht mehr zu unterscheiden, so ist die Operation beendet.

Für die Behandlung im Ganzen und für grössere Bilder lässt man sich Holzkisten von 4 bis 6 Fuss im Gevierte machen, etwa 4 Zoll hoch und mit einem in Angeln beweglichen, gut schliessenden Deckel, an dessen Innenseite die Gemälde mit Flügelschrauben befestigt werden. Der Boden der Kiste wird mit Tuch belegt, dieses mit Weingeist befeuchtet, der Deckel mit dem Bilde darüber schliesst alles ab. Von Zeit zu Zeit beobachtet man den Fortgang der Einwirkung und betrachtet die Operation als beendet, wenn wie oben angegeben war die Stelle des ersten Versuchs von der übrigen Fläche des Bildes nicht mehr zu unterscheiden ist.

II.

Die alkoholhaltige Luft wirkt indess nur auf die Harze ein, während sie auf die feste Masse des getrockneten Oeles gar keine

Einwirkung hat, für welches ein solches aufweichendes und aufquellen machendes Mittel, welches von ihm aufgenommen würde, bis jetzt nicht entdeckt ist. Wird nun bei der Vorprobe ein trübes Gemälde durch die alkoholhaltige Luft nicht genügend klarer oder gar nicht verändert oder sogar trüber, so können zwar verschiedene Ursachen hierzu vorhanden sein, zunächst aber würde dieser Process des Aufquellens oder des Ausfüllens der kleinen Zwischenräume mit anderen Mitteln zu versuchen sein und hierzu wird auf die Anwendung des Copaivabalsams, der ja schon immer beim Malen, wie auch bei der Restauration von Gemälden bekannt und in Gebrauch gewesen ist, ein ganz besonderes Gewicht gelegt.

Die Eigenthümlichkeit des Copaivabalsams, dass er zur Hälfte aus Harzen besteht, zur anderen Hälfte aus ätherischen Oelen, welche im Gegensatz zu anderen ätherischen Oelen sich gar nicht leicht verflüchtigen und verdampfen, sondern im Gegentheil sehr langsam, macht ihn in hervorragender Weise geeignet, den durch das zusammengetrocknete Bindemittel, die trocknenden Oele, geschwundenen molecularen Zusammenhang der Theilchen wiederherzustellen, wenn man die Farbenmasse damit tränkt. Denn die fetten und trocknenden Oele, die man vielfach zur Tränkung alter Farbenmassen genommen hatte und noch nehmen könnte, werden sich doch viel schneller bei ihrem Eindringen allmälig verhärten und das Nachdringen weiterer flüssiger und weicher Theile verhindern und früher oder später die Uebelstände der Trübung noch verstärken. Beim Copaivabalsam bleiben die ätherischen Oele eben sehr lange flüssig und können lange und tief hinein regenerirend auf die molecularen Trennungen der kleinsten Farbentheilchen wirken. Zugleich führen sie aber dahinein Harze, die gleich oder späterhin der alkoholhaltigen Luft Einwirkung verstatten, dadurch wieder zu lösen und zum Quellen zu bringen sind, wodurch der ungetrübte Zustand des Gemäldes gesichert wird.

1.

Auf regenerirten Gemälden zeigen sich öfters dann noch einzelne Stellen von grösserer Trübung, welche dem Regenerationsverfahren nicht weichen. Ein leichter Ueberzug von Firniss würde

diese Trübung heben; man kann aber einen solchen nicht anwenden, weil der Harzfirniss nicht über einzelne abgegränzte Stellen, sondern nur über die ganze Bildfläche gezogen werden kann. In solchen Fällen ist dann die Anwendung des Copaivabalsams an ihrer Stelle, der aber nur äusserst dünn über die betreffenden Stellen gestrichen zu werden braucht. Bei Bildern welche auf Leinwand gemalt sind führt man denselben meistentheils noch besser durch Aufstrich auf der Rückseite des Gemäldes vollständig und sicher in die molecularen Trennungen und füllt diese mit neuer Nahrung und mit Theilen des Harzes genügend aus. Setzt man dann diese Stellen von Neuem der alkoholhaltigen Luft aus, so fördert man damit auf das Entschiedenste das Eindringen der frischen Masse, mithin den molecularen Zusammenhang der Farben d. h. also, man bringt wieder die Farbe des Gemäldes, wie sie wirklich gemalt war, zur Erscheinung.

Ein solches abwechselndes Verfahren mit Copaivabalsam und alkoholhaltiger Luft kann, wenn nothwendig, mehrmals wiederholt werden und muss dies bei einigen Farben geschehen, welche dem Verfahren oft lange widerstehen, wie namentlich das Ultramarin. Jedoch hat das Verfahren gerade bei dieser Farbe eine besondere Wirksamkeit bewiesen. Denn während man bisher die lichtgraue ganz farblose Erscheinung des Ultramarins, welche alle Modellirung verschwinden lässt, die sogenannte Ultramarinkrankheit nur durch Uebergehen mit frischer Farbe d. h. also durch eine eigentlich willkürliche Uebermalung glaubte heben zu können, die niemals das wirkliche alte Gemälde wieder zur Erscheinung bringen könnte, ist in vielen Fällen durch lang fortgesetzten Gebrauch dieser beiden Mittel die volle Schönheit dieser Farbe wieder hergestellt worden. Aehnlich hartnäckigen Widerstand setzt diesem Verfahren die grüne Erde entgegen und alle sehr viel Thonerde haltigen Farben, welche die Wassercondensation aus der Luft sehr begünstigen. Bei diesen also muss man auf oftmalige Wiederholung dieses Verfahrens, abwechselnd Copaivabalsam und alkoholhaltige Luft anzuwenden, sich gefasst machen.

2.

Wenn die ganze Farbenmasse eines Gemäldes von Anbeginn an kein Harz oder keinen Harzfirniss enthalten hatte und durch das Zusammentrocknen der moleculare Zusammenhang der Farben aufgehoben, dieselben unscheinbar geworden sind, so ist die Wiederherstellung eines solchen Gemäldes durch Austränken dieser erhärteten Farben mit Copaivabalsam und Ueberstreichen von Harzfirniss zu erreichen. Bei Gemälden auf Holz muss der Copaivabalsam von vorn, bei Gemälden auf Leinwand kann er noch besser von der Rückseite eingeführt werden und dann, wenn er genügend eingesogen ist, übergeht man das Gemälde auf der Vorderseite mit einem Harzfirniss.

Wird dann ein solches Gemälde wieder der alkoholhaltigen Luft ausgesetzt, so verschwindet oft die ganze glänzende Oberfläche des Firnisses, weil das Harz eben in die Tiefe eingedrungen ist durch dies Verfahren, das auch für solche Fälle oft lange fortgesetzt werden muss. Man kann aber hierdurch eine vollständige Sättigung der Farben wieder erreichen und dem Gemälde eine grosse Widerstandsfähigkeit gegen die übeln Einwirkungen der Atmosphäre geben.

Dass das namentlich früher öfters angewendete Tränken solcher Gemälde mit trocknenden Oelen den Zweck gar nicht oder nur unvollkommen erfüllt, ist schon früher gesagt worden. Wie diese Oele allmälig in die kleinen Zwischenräume eindringen, erhärten sie selbst und versperren dadurch dem nachfolgenden den Weg in die Tiefen und werden nach kürzerer oder längerer Zeit selbst wieder trübe, ohne dass man dies durch ein einfaches Mittel und Verfahren regeneriren könnte.

3.

Wenn bei einem Gemälde aber Harz und Oelfirnisse zusammen angewendet sind, so ist die Anwendung des Regenerationsverfahrens d. h. der alkoholhaltigen Luft nur beim Beginn der Operation einigermaassen vortheilhaft wirkend. Bei fortgesetzter Anwendung desselben lässt es die Oberfläche des Gemäldes meist matt und rauh erscheinen. Denn da die alkoholhaltige Luft nur

auf die Harztheile wirkt und diese in die Trennungen hinein verschwinden macht, so wird das auf der Oberfläche nun allein liegende, zusammengetrocknete Oel um so sichtbarer. In sehr vielen Fällen wird hierbei das Einreiben aller der Stellen mit Copaivabalsam oder des ganzen Bildes, wenn das Oel oder der Oelfirniss ganz über dasselbe gebreitet war, doch der am meisten anzurathende Versuch sein, um die Krusten des Oelfirnisses wieder durchsichtig zu machen. Man erhält dann durch dies Verfahren doch die ursprüngliche Art der Farbe des Bildes, wenngleich wahrscheinlich ein mehr oder weniger stark gefärbter gelblicher Schein darüber ausgebreitet sein wird. So weit Pettenkofer.

Wiederherstellung (Restauration) der Gemälde.

I.

Das Abnehmen des alten Firniss.

Wenn nun der dunkle, gelbe oder braune und undurchsichtige Zustand des Firnisses d. h. der Oberfläche des Gemäldes dem Regenerationsverfahren nicht gewichen ist, so bleibt allerdings nichts übrig, als den Firniss herunterzunehmen. Dieser Zustand der Gemälde tritt bei Harzfirnissen gewöhnlich ein, wenn zu dicke Massen davon entweder durch öfter wiederholtes oder durch zu reichliches Auftragen desselben oder durch beides auf der Bildfläche lagern. Bei Oelfirnissen findet sich dieser Zustand mit der Zeit immer ein. Weicht er den angegebenen milden Mitteln nicht und ist er zu störend, so bleibt natürlicher Weise auch da nichts übrig, als die oft schwierige und jedenfalls bedenkliche Procedur ihn herunter zu nehmen.

1. Terpentinfirniss.

Ist der abzunehmende Firniss ein mit Terpentin aufgelöster Harzfirniss, zumal Mastix, so ist die Operation nicht schwer zu bewerkstelligen.

Man kann ihn trocken abnehmen, indem man mit den Fingerspitzen und ein wenig Pulver von irgend einem Harz (Colophonium, Mastix u. dgl. m.) an irgend einer Stelle zu reiben beginnt, wodurch sich sehr bald der alte Firniss daselbst ebenfalls in Pulver verwandeln wird. Weiter reibend verwandelt man

den Firniss des ganzen Bildes in Pulver und nimmt ihn so von der Malerei ab.

Natürlich ist die allergrösste Vorsicht und Behutsamkeit nothwendig, damit die Malerei und zumal die zunächst unter dem Firniss liegenden Retouchen und Lasuren, die gerade dem Bilde den Reiz und Zauber der Farben und des Tons gegeben haben, nicht angegriffen und beschädigt werden. Aus diesem Grunde, sowie auch um keine Vertiefungen (Eindrücke) zumal in alte Leinwand zu verursachen, darf man durchaus nicht stark aufdrücken und muss den Staub des Firnisses mit einer Feder, Hasenpfote oder dgl. m. oft entfernen, um immer genau sehen und beurtheilen zu können, ob auch ja nicht die Malerei selbst angegriffen werde. Um dieses für alle Restauration wichtigste Ziel zu erreichen nimmt man den Firniss nicht ganz vollständig fort, weil, wenn das geschähe, man niemals während des Verfahrens ganz genau die oberste Fläche der Malerei von der unmittelbar daran schliessenden des Firniss, der ja überdies auch in die Farben eingedrungen ist, zu unterscheiden vermöchte. Immer aber ist dies trockene Verfahren doch noch das weniger gefährliche und sicherste. Ein geübter und aufmerksamer Restaurator hat es doch dabei in seiner Gewalt keinen Schaden anzurichten, indem er äussersten Falles lieber etwas zu früh als zu spät aufhört.

Man entfernt aber auch den alten Firniss auf nassem Wege und zwar entweder mit reinem Spiritus Vini, wobei zunächst auf die schon früher Seite 463 ausführlich beschriebene Art zu verweisen ist. Man überstreicht aber auch zu diesem Zweck die Firnissfläche mit Terpentinöl oder auch mit Copaivabalsam und lässt sie so eine Zeit lang ruhig und unberührt stehen. Dann wischt man sie mit weichen Leinwandlappen ab und wiederholt dies Verfahren so lange es nothwendig ist, hört aber auf ehe man damit die Farbe selbst berührt.

Das zum Abnehmen des Firniss am schnellsten und stärksten wirkende Mittel, daher auch das bedenklichste, welches nur angewendet werden sollte, wenn die anderen Mittel nicht zum Ziel führen wollen, ist das sogenannte Putzwasser.

Das Putzwasser ist eine Mischung, wesentlich aus rectificirtem Terpentin und Spiritus be-

stehend, die man, je nachdem man es bedarf, aus zwei Theilen Spiritus und einem Theil Terpentin, oder aus zwei Theilen Spiritus und drei Theilen Terpentin bereiten kann. Um die Schärfe dieser Mischung zu mildern, setzt man ein wenig (etwa den zwanzigsten Theil des Ganzen) Mohnöl oder besser Copaivabalsam hinzu.

Es ist wohl kaum nothwendig, besonders darauf aufmerksam zu machen, dass sowohl der reine Spiritus, das Terpentinöl und ganz besonders das Putzwasser den Farben äusserst verderblich werden können. Da die grösste Aufmerksamkeit und Sorgfalt bei jeder Operation zur Herstellung geschädigter Gemälde das Nothwendigste ist, so soll keine Gelegenheit versäumt werden, dieses immer von Neuem einzuschärfen und desshalb wird hier auf das Gefährliche dieser Mittel nochmals aufmerksam gemacht.

Das Verfahren mit dem Putzwasser ist nun folgendes: Man nimmt einen kleinen Ballen Baumwolle in jede Hand, den einen mit Putzwasser, den anderen mit Oel befeuchtet, reibt mit dem Putzwasser eine Stelle ein paar Secunden lang, bis sich daselbst der Firniss aufgelöst hat und wischt dann mit dem anderen, ölgetränkten Ballen diese Stelle ab, um eine weitere Einwirkung des Putzwassers daselbst zu verhindern. Ist auf diese Weise die Stelle gereinigt, so geht man mit demselben Verfahren weiter, bis der Firniss von dem ganzen Bilde vollständig entfernt ist. Man wechselt mit der Baumwolle, sowie dieselbe beschmutzt ist, damit nicht, was auf einer Stelle aufgehoben ist, auf eine andere Stelle hingebracht werde und betrachtet die Baumwolle auf das Sorgfältigste, um nachzusehen, ob auch nicht das Geringste von der Farbe selbst mit aufgelöst ist, — eine Sache, die allen denen nicht genug anempfohlen und eingeschärft werden kann, die ihre Bedeutsamkeit nicht aus eigener Erfahrung wissen.

Im Allgemeinen muss noch bemerkt werden, dass sehr alter Firniss oft mit Seifenwasser gut aufgelöst werden kann, da diese alten trockenen Harze sich selbst leicht in Seifen verwandeln lassen. Desshalb kann Seifenwasser zum Abnehmen eines alten Firnisses ebenfalls gebraucht werden, wo seine Anwendung rath-

samer erscheint, als die früher angegebenen Mittel, oder wo dieselbe noch um anderer Gründe willen wünschenswerth ist.

Ist der Firniss ganz abgenommen, so reinigt man das Gemälde mit einem Schwamm und reinem Wasser, eine Operation, die jedoch sehr bedenklich ist, wenn vorhandene Risse und Sprünge die Feuchtigkeit zwischen die Farbenmasse und das Holz oder die Leinwand gelangen lassen könnten, wodurch dem Verderben erst recht Thor und Thür geöffnet würde. Ist aber die Malerei abgewaschen und dann vollständig trocken geworden, so dass auch nicht die geringste Feuchtigkeit darauf zurückgeblieben ist, so wird das Gemälde von Neuem mit Firniss überzogen.

Erst nach Durchlesung des ganzen Aufsatzes wird man sich eine deutlichere Vorstellung von dem überall zu beobachtenden Verfahren machen können, so weit dies überhaupt durch Beschreibung bei einer Angelegenheit wie die Restauration alter Bilder möglich ist. Denn hierbei muss der jedesmalige specielle und individuelle Zustand der herzustellenden Schäden immer erst die besten Mittel dagegen angeben, die verständige und praktische Anwendung dieser ist aber oft die eigentliche Schwierigkeit.

2. Oelfirniss.

Wenn der fortzunehmende Firniss kein Terpentin-, sondern ein Oelfirniss ist, wie der Copal, so müssen viel stärkere Mittel, oder vielmehr die Mittel müssen in einem viel stärkeren Maasse angewendet werden. Um so grösserer Vorsicht bedarf es nun aber bei ihrer Anwendung, zumal gegen das Ende der Operation, damit durch dieselben nicht doch die oberste Schicht der Malerei, die noch dazu meistentheils aus dünnen und dünnsten Lagen von Farbe besteht, angegriffen und beschädigt werde.

Bei diesen Firnissen wird es oft eines mehrere Tage nachhaltenden Erweichens und Reibens bedürfen, mit einem Gemenge von Terpentin und Oel oder reinem Terpentin, mit Putzwasser oder auch reinem Spiritus, um nur den Firniss genügend zu erweichen. Ist dies erreicht, so muss man, je nachdem es am zweckmässigsten erscheint, ihn entweder durch Abwaschen mit schwachem Spiritus vollständig fortschaffen, wobei an dem kleinen Ballen Baumwolle oder Leinwand immer nachzusehen ist, ob

auch die Farbe selbst sich nicht mit auflöst. Wenn dieser Fall eintritt, muss jede weiter lösende Einwirkung sogleich mit Oel aufgehoben werden, wie dies in dem Vorhergehenden bereits gesagt ist. Oder man kann auch den Versuch machen die Kruste des Oelfirnisses mit einem dazu passenden Messer, einem Radirmesser oder einem besonders handlichen Schabeisen abzuschaben. Pettenkofer schlägt ein Gemenge von gleichen Theilen absolutem Weingeist und Copaivabalsam vor, mit welchem Baumwolle befeuchtet und dann damit die Oelkruste abgewischt und weggeputzt werden soll. Aufmerksamkeit und Sorgfalt, Ueberlegung und Erfahrung müssen die Auswahl der Mittel und die Art ihrer Anwendung bestimmen und leiten.

Sehr oft findet man alte Bilder, die nur mit Leinölfirniss (entweder reinem gekochten Leinöl oder noch mit einem Zusatz von Bleizucker) überzogen sind, dessen Fortschaffung meistentheils noch schwieriger und doch unbedingt nothwendig ist. Ausser den angegebenen Mitteln hilft hier sowie auch in dem vorigen Falle mitunter ein milderes, nämlich: dass man in warmer Jahreszeit oder gleichmässig sehr warm gehaltenen Räumen den alten Firniss mit frischem, heissem Leinöl bestreicht und dies erneuert wo dasselbe irgend eingesogen zu sein scheint. Nach längerer Zeit, oft erst nach vierzehn Tagen, wird Alles eine klebrige Masse, die man mit dem Messer oder mit nicht zu starkem Spiritus vorsichtig abnehmen muss, wodurch selbstverständlich das frisch darauf gebrachte Oel zu gleicher Zeit fortgeschafft wird.

Bei Oelkrusten, welche allen angeführten Mitteln widerstehen, werden wohl gelegentlich ausser dem Putzwasser noch andere sehr drastische Mittel in Anwendung gebracht, Alkalien. Man mischt dann wohl 1 Theil kaustischen Salmiakgeist mit zwei Theilen Weingeist von 90 Procent und betupft damit die Krusten. Zur Auflösung der hartnäckigsten Stellen nehmen Restauratoren auch wohl eine Mischung von 1 Theil Salzsäure oder andern ätzenden Alkalien und 7 Theilen Weingeist, um damit diese Stellen zu betupfen. Es ist unnöthig bei solchen Mitteln darauf aufmerksam zu machen, wie dies schon vorher bereits beim Putzwasser bemerkt worden ist, dass dies äusserst gefährliche Mittel sind, deren Wirkung verderblicher für die Gemälde werden kann,

als das Uebel das sie fortschaffen sollten. Anrathen kann man nur die milden Mittel d. h. diejenigen, welche am wenigsten die Farbe selbst angreifen können und lieber durch fortgesetzten und wiederholten Gebrauch dieser die Wiederherstellung der Gemälde erstreben, als durch die starken Wirkungen so äusserst gefährlicher Mittel.

3. Eiweissfirniss.

Einen Eiweissfirniss kann man natürlicher Weise nur mit Wasser abnehmen, es sollen jedoch alte und vielleicht vielfach über einander gelegte Ueberzüge von Eiweiss eine kaum zu überwältigende Härte und Widerstandsfähigkeit bekommen. Hilft da das kalte Wasser nicht, so muss man es mit warmem versuchen, widersteht der Firniss auch diesem, so bereitet man aus frischem Eiweiss einen neuen Firniss, überzieht damit den alten und nimmt nach vierundzwanzig Stunden mit warmem Wasser denselben wieder ab, wobei meistentheils auch der alte mit heruntergehen wird.

II.

Das Uebertragen der Malerei auf eine neue Leinwand.

Ist die Farbenmasse eines Gemäldes nicht nur von kleinen Rissen und Sprüngen durchzogen, sondern ist dieselbe im Begriff sich in kleinen Stückchen von dem Grunde zu lösen, was durch Alter, Feuchtigkeit, sonst ungünstige Umstände und tausend Zufälligkeiten hervorgebracht sein kann, — ist die Leinwand zu mürbe geworden, so dass die Fäden keine sichere Unterlage mehr bilden, — ist sie zerrissen, durch Feuchtigkeit ganz oder theilweise zerstört, — haben die Bretter sich geworfen, sind sie gespalten, — oder ist der Wurm in ihnen, dann ist es nothwendig, die Malerei von ihrer alten und unbrauchbaren Unterlage abzuheben und auf eine neue Leinwand zu übertragen. Dies ist zwar eine mühsame, die grösste Sorgfalt und Geschicklichkeit erfordernde

Operation, sie wird aber von den erfahrenen Restauratoren unserer Zeit mit sicherstem Erfolge fortwährend in Anwendung gebracht.

1. Von Gemälden auf Leinwand.

Sind die Gemälde auf Leinwand gemalt und sitzt die Malerei überall noch vollständig fest, ist die Leinwand nur hier oder da zerrissen, wenn selbst nur an den Rändern und der Art, dass man sie nicht mehr aufspannen kann, da kein Nagel sie festhalten würde, — so braucht man nur die ganze Leinwand auf eine neue festzukleben. Die sorgfältige Art dieser Operation kann man sich aus dem nachfolgend beschriebenen Verfahren vollständig entnehmen.

Droht aber die Malerei sich mehr oder weniger von der Leinwand abzulösen, so muss sie von der alten Leinwand abgenommen und auf eine neue Leinwand gebracht werden. In beiden Fällen muss man, um ohne Gefahr für die Malerei damit handtieren zu können, dieselbe dadurch schützen, dass man über die ganze Oberfläche derselben Papier klebt, und zwar in mehreren Lagen über einander und dadurch jede Operation ungefährlicher für die Malerei selbst machen.

Man bedient sich hierzu einer dünnen, wenig geleimten, sehr glatten Sorte von Papier, dessen etwaige Unebenheiten noch ausserdem sorgfältig abgeschabt werden müssen und bereitet sich

eine Klebmasse, die aus Kleister von grobem Roggenmehl, Venetianischem Terpentin und einem sehr kleinen Quantum guten (russischen) Leims besteht. Das grobe Roggenmehl oder auch Hafermehl ist aber dem Weizenmehl um deswillen vorzuziehen, weil es länger feucht bleibt, und wenn es getrocknet ist, nicht so spröde wird als letzteres.

Ist die Masse der Oelfarbe zu ausgetrocknet, so muss man sie erst ein Paar Mal mit Oel, in das ein wenig Terpentin gemischt ist, oder besser mit Copaivabalsam überstreichen, damit dies in die ganz ausgetrocknete Farbe eindringen und so etwaige Partikelchen der Farbe, die sich sonst loslösen würden, wieder

fester mit der ganzen Masse verbinden kann. Freilich ist dann die ganze Oberfläche sorgfältig zu entfetten, weil sonst die Klebmasse nicht recht haften würde, und zwar nicht allein durch sorgfältiges Abwischen, sondern indem man mit durchgeschnittenen Zwiebeln oder besser noch mit durchgeschnittenem Knoblauch darüber geht, dessen Saft nicht nur alles Fett fortnimmt, sondern ebenfalls noch dazu dient, wo er eindringt, lose Partikelchen der Farbe festzuleimen.

Nun ist es von grosser Wichtigkeit, dass das Papier überall vollständig gefasst hat und fest sitzt, das nirgend Blasen, d. h. Luft zwischen der Malerei und dem Papier zurückgeblieben sind. Desshalb klebt man zuerst dünne Gaze über die Bildfläche, wo die Luft überall austreten kann, und dann erst das Papier, indem man jedes Stück desselben von seiner Mitte aus fest macht.

Ist auf diese Weise durch mehrfache Lagen von Papier die Bildfläche genügend geschützt, so legt man wenn alles trocken genug ist, das Gemälde umgekehrt auf eine vollkommen ebene und glatte Tischfläche und entfernt nun die alte Leinwand. Hat man sich überzeugt, dass diese vor ihrer Grundirung mit Leim überzogen war, so würde es nur eines Schwamms und warmen Wassers bedürfen, um dieselbe bald und mit Leichtigkeit überall abheben zu können, sobald der Leim sich durch die Feuchtigkeit aufgelöst hat. Meistentheils und fast immer wird es bedenklich sein zu viel Feuchtigkeit an die Farbenmasse kommen zu lassen, desshalb ist für alle Fälle folgendes Verfahren als das bessere, wenn auch mühsamere, vorzuziehen. Man macht die Leinwand leichthin auf der Rückseite mit einem Schwamm feucht, geht dann schnell mit einem warmen Bügeleisen darüber und löst nun die einzelnen Fäden ab und zieht sie aus, was sich meistentheils ohne grosse Schwierigkeit bewerkstelligen lässt. Sitzen die Fäden dennoch zu fest, so ist es nicht rathsam dieselben mit einer feinen Raspel und dann mit Bimstein zu entfernen wie vielfach geschieht, weil, noch so vorsichtig vorgenommen, die alte, vielfach gesprungene Farbenmasse doch zu sehr dadurch erschüttert wird. In diesem Fall wendet man besser Salzsäure an, womit man die zu festen Fäden der Leinwand bestreicht und dann dieselben mit einer feinen Zange, damit man sich nicht die Finger beschädigt,

abhebt. Ist die Leinwand vollständig abgenommen, so beseitigt man zuletzt sorgfältig alle Unebenheiten, die sich etwa noch auf dieser Rückseite zeigen könnten.

Diese letztere Operation ist besonders schwierig und mühsam wenn ein auf Bolus gemaltes Bild von dieser so schädlichen Grundirung befreit und dadurch gerettet und erhalten werden soll. Man thut dies aber bei guten Bildern jetzt immer, wenn auch die Leinwand noch vollkommen erhalten ist, weil diese Bilder sonst ihrem sicheren Verderben entgegengehen. Wenn bei solchen Gemälden die Leinwand abgehoben ist, muss nun noch der ganze Bolusgrund auf das Vollständigste durch sorgfältiges und mühsames Abschaben entfernt werden, das man zwar durch Befeuchten mit Spiritus erleichtern, selten aber durch den Gebrauch desselben ganz vermeiden kann.

Neue, gute, starke und glatte Leinwand, deren Knötchen noch sorgfältig mit Bimstein abgeschliffen sind, wird nun auf einen Blendrahmen gespannt, — so gleichmässig wie irgend möglich mit der oben angegebenen Klebmasse überzogen, ebenso die gereinigte Rückseite der Malerei und beide über einander gelegt. Hierbei muss auf das Sorgfältigste vermieden werden, dass irgendwo Zwischenräume und Blasen bleiben, desshalb macht man beide Theile nur nach und nach auf einander fest und zwar immer von der Mitte ausgehend, damit sowohl die Luft als auch jeder etwaige Ueberschuss der Klebmasse an den Seiten austreten kann.

Ist die Klebmasse beinahe trocken geworden, so übergeht man die ganze Oberfläche mit einem warmen Bügeleisen, nicht so heiss, dass es irgend der Oelfarbe schädlich werden könnte, aber doch heiss genug um die Klebmasse wieder flüssig zu machen, sie dadurch in alle Risse und Spalten hineinzupressen und dadurch jedes kleine Stückchen, das sich von der Farbenmasse gelöst hatte oder lösen wollte, sowie beide Theile überhaupt an einander zu befestigen.

Da bei und durch diesen Theil des ganzen Verfahrens Gelegenheit geboten ist, die Oberfläche vollständig gleichmässig und eben auf der neuen Leinwand festzumachen, so wird man dies Uebergehen mit dem Bügeleisen so oft wiederholen, als zweckmässig erscheint. Hierbei aber ist es vortheilhaft, stets von

den Rändern anzufangen, weil sich am Blendrahmen die Feuchtigkeit immer am längsten halten wird.

Mehrere Tage hindurch lässt man nun das Gemälde in einem vollkommen trockenen Raume ruhen, dann wird mit Hülfe eines Schwamms und warmen Wassers das über die Oberfläche des Bildes geklebte Papier sammt der dazu verwandten Klebmasse entfernt. Man thut dies immer in kleinen Parthieen, um nicht mehr Feuchtigkeit auf das Bild zu bringen als unumgänglich nothwendig ist, wovor man sich sorgfältig zu hüten hat, ja man schützt sogar die Ränder, wo sich doch sonst leicht Partikelchen der befestigten Farbenmasse lösen könnten, durch aufgeklebte Papierstreifen, die eben über den Rand der Malerei selbst hinüberreichen.

Mitunter, wenngleich sehr selten, findet man nach Beseitigung des aufgeklebten Papiers auf der Bildfläche Eindrücke und Unebenheiten, die bei dem Bügeln durch die über einander geklebten Ränder des Papiers entstanden sind, falls diese oder das Papier überhaupt zu dick waren oder sich eine Falte gebildet hatte u. dgl. m. In diesem Fall müssen bei noch sorgfältigerer Auswahl eines dünnen und glatten Papiers diese Stellen von Neuem beklebt werden, wobei man die Ränder des nun verwandten Papiers auf andere Plätze bringt. Die Stellen, wo die Eindrücke waren, übergeht man von Neuem mit dem Bügeleisen und befreit dann die Oberfläche des Bildes von dem neu aufgeklebten Papier in derselben Weise wie vorher ausführlich beschrieben worden ist. Man wird dann diese störenden Unebenheiten vollkommen beseitigt finden.

Nachdem das Verfahren für die Uebertragung eines Bildes auf eine neue Leinwand in ununterbrochener Folge dargestellt ist, verdient noch bemerkt zu werden, dass man allen Gemälden, natürlich also auch den auf neue Leinwand übertragenen einen vorsorglichen und sehr anzurathenden Schutz dadurch gewähren kann, wenn man über den Blendrahmen ein, zwei Mal neue, gute und starke Leinwand aufspannt, ehe die kommt, welche die Malerei trägt. Man hemmt und vermindert hierdurch einerseits die schädlichen und zerstörenden Einwirkungen der Feuchtigkeit und des Schmutzes, die durch nichts sonst auf der Rückseite abge-

halten werden, und mildert andererseits durch eine solche festere Unterlage alle zufälligen Schwankungen und Erschütterungen, die das Bild treffen können.

Ebenso ist über die Zusammensetzung der Klebmasse nachzuholen, dass man sich vielfach statt der angegebenen einer anderen bedient, die zur Hälfte aus Leim und zur Hälfte aus Roggen oder Haferkleister besteht, d. h. also, dass wesentlich viel mehr Leim darin ist und der Venetianische Terpentin fehlt. Wenn die Gemälde in vollkommen trockenen und gut gehaltenen Räumen, wie unsere Museen und öffentlichen Galerieen es sind, aufbewahrt werden, so ist die Anwendung so vielen Leims, wodurch die Operation selbst in einigen Punkten allerdings sehr erleichtert wird, auch unbedenklich, sonst aber doch sehr davon abzurathen, weil, je mehr Leim, um so mehr immerwährende Veränderung der Klebmasse bei dem Wechsel der Feuchtigkeit in der Atmosphäre der Räume eintreten wird. Ist es daher gar nicht zu umgehen, dass ein Gemälde an Orten bleiben muss, wo in den Mauern oder in der Atmosphäre verhältnissmässig mehr Feuchtigkeit vorhanden ist als in gleichmässiger Temperatur erhaltenen Räumen, so wird es besser sein, selbst anstatt der früher angegebenen Klebmasse mit einem Oelkitt die abgenommene Malerei und die neue Leinwand zu verbinden.

Recht dick gekochtes Leinöl, da hinein geriebenes Bleiweiss und ein wenig ganz fein geriebene Mennige geben einen solchen Kitt, der entweder mit einem sehr harten Borstenpinsel oder mit einem breiten Messer, wie zum Auftragen der Grundirung gebraucht wird, sowohl auf die Rückseite der Malerei als auch auf die Leinwand möglichst gleichmässig aufgetragen wird. Wenn dieser Auftrag halb trocken ist, bringt man beide Theile zusammen und drückt sie nach und nach von einem Ende anfangend bis zum anderen sorgfältig und fest auf einander. In allen übrigen hier nicht erwähnten Punkten bleibt das oben ausführlich beschriebene Verfahren dasselbe.

2. Von Gemälden auf Holz.

Die Zustände, welche es zu einer Nothwendigkeit machen, auf Holz gemalte Bilder abzunehmen und auf neue Leinwand zu übertragen, sind dieselben, wie bei den auf Leinwand gemalten Bildern. Wenn die Farbenmasse, in Stückchen zersprungen, sich grossentheils abzulösen und abzufallen droht, oder wenn das Holz, welches dieselbe zu tragen hat, dem Verderben entgegengeht, sei es durch vielfache Risse und Spalten, durch Verfaulen und Morschwerden aus was immer für einer Ursache, oder auch wenn Würmer im Holz sind, die, indem sie auch die Malerei durchbohren, jedenfalls das Gemälde dem Verderben entgegenführen.

Soll nun ein Gemälde von Holz abgenommen werden, so muss die Malerei in derselben Weise sicher gestellt werden, wie das bei den auf Leinwand gemalten Bildern nothwendig war, d. h. nachdem die Farbenmasse erst mit Copaivabalsam getränkt, die Oberfläche dann entfaltet ist, macht man mit der oben angegebenen Klebmasse erst eine dünne Gaze über der ganzen Bildfläche fest und klebt darüber Papier in mehrfachen Lagen, bis die Malerei genügend geschützt ist.

Ist dies Alles vollkommen getrocknet, so legt man das Gemälde auf eine durchaus glatte und ebene Tafel, so dass die Rückseite nach oben kommt. Mit einer feinen Säge, die so eingerichtet und gestellt ist, dass sie nicht vollständig durch die Dicke des Holzes dringen kann, sägt man in das Holz der Art hinein, dass eine grosse Masse sehr kleiner Vierecke entstehen, die sich leicht mit einem Meissel müssen abheben lassen. Vorsichtig arbeitet man dann mit einem feinen Hobel oder einer Raspel weiter und beseitigt damit alles Holz bis auf einen so geringen und zarten Rest, dass dieser leicht mit einem feuchten Schwamm weggebracht werden kann. Alsdann liegt der Kreidegrund (die Grundirung der Holztafeln) bloss, den man schon von Tausenden kleiner, feiner Sprünge durchzogen finden wird, wahrscheinlich eine Folge der steten Bewegung des Holzes, dann zuletzt der Erschütterungen der vorangegangenen Manipulationen. Auch diese Grundirung wird abgenommen, die innere Fläche der

Farbenmasse gereinigt, geebnet und ganz in derselben Weise verfahren, die oben beschrieben ist, um die Malerei auf neue Leinwand zu befestigen, zu ebnen und durch mehrfach untergezogene Leinwand zu schützen.

III.

Die Herstellung einzelner Stellen.

1. Auf Leinwand.

Ist die Leinwand eines Gemäldes nur durch einzelne kleine Risse oder namentlich Löcher beschädigt, die Malerei selbst aber sonst noch fest und sicher auf derselben, so würde es unnöthig sein, das Bild auf eine neue Leinwand zu übertragen, — einen Schaden der Art bessert man in folgender Weise aus. Man macht einen Temperakitt, wie ihn die Vergolder gewöhnlich gebrauchen, der aus Leim, Kreide und etwas Honig, der Geschmeidigkeit wegen, besteht. Dann legt man das Bild mit der vorderen Seite auf eine vollständig ebene und glatte Tafel und klebt mit dem Kitt Stückchen Gazen mehrfach übereinander auf der Rückseite des Bildes über die ganze geschädigte Stelle fest, so dass sie ein gut Stück die Grenzen dieser überschreiten. Auf diese ganze Stelle legt man eine glatte, ebene Platte von Holz oder Stein, die man genügend beschwert, und lässt Alles ruhig liegen, bis der Kitt getrocknet und hart geworden ist, was bei dem oben angegebenen Temperakitt ungefähr nach vierundzwanzig Stunden der Fall ist.

Statt dieses Temperakitts kann man sich auch des Oelkittes aus sehr dick gekochtem Leinöl und geriebenem Bleiweiss bedienen, sonst dasselbe Verfahren beobachten und hat dann nur zu bedenken, dass das Trocknen desselben längere Zeit erfordert, als das des Temperakitts.

2. Auf Holz.

Bei sonst wohl erhaltenen, auf Holz gemalten Bildern kommen einzelne Stellen vor, wo sich die in Stücken gesprungene

Farbe vom Grunde zu lösen droht. Dies ist meistentheils eine Folge von Feuchtigkeit, die durch das Holz gedrungen war, sich unter der Farbenmasse gesammelt hatte und, da sie nicht schnell genug verdunsten konnte, diese abhob, sie spröde machte, springen und sich spalten liess, während das Holz sonst noch gesund und gut war und blieb. Auch hierbei ist es nicht nöthig, die ganze Malerei abzuheben und auf neue Leinwand zu bringen, sondern man versucht den Schaden auf folgende Weise herzustellen:

Nachdem man einen starken Leim bereitet und mit etwa einem Achtel Trockenfirniss aus Mohnöl vermischt hat, legt man das Bild horizontal mit der Bildfläche nach oben und giesst den Leim sehr heiss über die ganze schadhafte Stelle, so dass derselbe in alle Risse und Spalten eindringt und so auch unter die Farbenstückchen gelangt, die im Begriff waren, sich abzulösen. Ist der Leim trocken geworden, so nimmt man den auf der Oberfläche zurückgebliebenen ab, klebt nicht mit zu starker Klebmasse auf der ganzen schadhaften Stelle dünnes, glattes Papier auf und mehrmals über einander, wie dies bei dem vorigen Verfahren über die ganze Bildfläche ausgedehnt geschehen musste, und wenn Alles trocken ist, geht man in der ebenfalls oben angegebenen Weise mit dem warmen Bügeleisen darüber. Der zwischen und unter der Farbe befindliche Klebstoff wird dadurch wieder flüssig, in alle kleinsten und feinsten Spalten gepresst und so die Stückchen Farbenmasse, die sich ablösen wollten, von Neuem und dauerhaft an den Grund und an einander befestigt. Das unter den Leim gemischte dicke Mohnöl aber soll einen Schutz gegen erneutes Ein- und Vordringen der Feuchtigkeit gewähren, die sonst auch leichter den Leim aufzulösen im Stande sein würde.

Dem Verwerfen und daher kommenden Zerspalten der Holztafeln alter Bilder, dem man bei neuen Zusammenfügungen von Holzplatten durch verschiedenartiges Zusammenleimen der Hölzer vorzubeugen sucht, begegnet man durch ein auf der Rückseite angebrachtes sogenanntes Parquet. Dies ist eine Art von Rost von verhältnissmässig starkem Fichtenholz, dessen mit den Holzadern der Bildtafeln gleichlaufende Stäbe auf jenen festgeleimt sind. Die durch passende Falze oder Einschnitte in der Dicke

der Längenstäbe gehenden Querstäbe sind nicht auf den Bildtafeln festgeleimt, weil die stete, durch Wärme und Kälte, durch Feuchtigkeit und Trockenheit verursachte Bewegung des Holzes in die Breite dies verwehrt; durch ihren Druck aber halten sie die Bildtafeln in ihrer Lage fest und verhindern so das Verwerfen derselben.

IV.

Die Reinigung der Gemälde.

Alle Gegenstände, die in gutem Zustande und möglichst lange erhalten werden sollen, müssen vor Schmutz bewahrt werden, zumal Kunstwerke, die, je weniger sie so gesehen werden können, wie der Künstler sie schuf, um so mehr an Bedeutung und Werth verlieren. Wie oft schon sind alte Gemälde gering geachtet worden, die sich nach vollständiger Reinigung und Herstellung als ausserordentliche Kunstwerke erwiesen haben! — Gewiss also ist die Reinigung der Gemälde eine der nothwendigsten Operationen guter Restauration, in vielen Fällen aber auch eine der bedenklichsten. Denn abgesehen davon, dass der oft Jahrhunderte alte Schmutz von Staub, Rauch, Dampf und Insecten sich fast unerweichbar erhärtet und fast unlösbar mit der Malerei verbunden zu haben scheint, so treffen auch alle zur Reinigung angewandten Mittel vorzugsweise die obersten Schichten jeder Malerei, die ihrer Natur nach die zerstörbarsten sind, weil sowohl die Farbe in dünnen und dünnsten Lagen aufgetragen ist, als auch, weil hierbei gerade lasirende Farben vielfach gebraucht sind, die schon an und für sich wenig Körper haben. So können denn die einfachsten und an und für sich gelindesten Mittel äusserst verderblich werden. Wer ein ganz ausgetrocknetes Gemälde ohne Weiteres, wenn auch sonst behutsam, mit Wasser abwaschen wollte, der könnte leicht diese oder jene Farbe, wo das Oel eine schützende Bindekraft verloren hat, auch auflösen und mit abwaschen; und wenn nun gar Risse und Sprünge in der Farben-

masse sind, wo das Wasser eindringen und unter die Farbe gelangen kann, so können diese Stücke zuweilen vollständig abgehoben werden, wenigstens aber kann dadurch die ganze Farbenmasse noch spröder, zu Sprüngen und Rissen geneigter gemacht und dem Abfallen näher gebracht werden. Trotz aller dieser Bedenken muss aber doch selbstverständlich ein jedes Bild, das nicht rein ist, gereinigt werden, und zwar vor dem Abnehmen des Firniss eben so gut wie nach der Abnahme desselben, nach der Vollendung der zuletzt angegebenen Restaurationen, wie nach Uebertragung der ganzen Malerei auf eine neue Leinwand, — aber zur grössten Aufmerksamkeit, Sorgfalt und Ueberlegung sollen und müssen diese Bedenken allerdings auffordern.

Es liegt auf der Hand, dass die Mittel zur Reinigung dieselben sind, die überhaupt Schmutz aller Art fortbringen und beseitigen können, mit Berücksichtigung der Eigenthümlichkeit des Materials eines Gemäldes. Zur Verwendung kommen also:

An Substanzen:

Wasser,
Seife,
Schwarze Seife,
Leinöl, Mohnöl, Nussöl,
Terpentinöl,
Spiritus,
Putzwasser.

An Gegenständen:

Schwämme,
Baumwolle,
Leinwand,
Borstpinsel,
Messer verschiedener Art,
Schabeisen,
Nadeln, spitze Hölzchen etc.

Alles einfache, dem Zweck entsprechende Mittel, keine Geheimmittel, die es hierbei nicht giebt. Das Geheimniss beruht in der verständigen Anwendung, die für jeden besonderen Fall eine besondere sein muss. Im Allgemeinen lässt sich nur feststellen, dass das gelindere und unschädlichere Mittel dem

schärferen und gefährlicheren vorgezogen werden muss. Wo also Wasser genügt, nimmt man keine Seife und noch weniger Spiritus oder Putzwasser, wo das Reiben mit dem Finger ausreicht, nimmt man keinen Schwamm oder Borstpinsel etc. etc.

Vielfältig ist und wird noch jetzt bald als ein verstärkendes Mittel zur Reinigung, bald als ein milderndes für den Spiritus die Pottasche bei der Bilderrestauration gebraucht. Ihre Anwendung ist jedoch entschieden abzurathen, da es scheint, dass sie nicht ganz wieder fortgeschafft werden kann und dann, wenn nicht sogleich, doch nach einiger Zeit einen schädlichen Einfluss auf die aus Pflanzenstoffen gezogenen Farben, also namentlich den Krapp, ausübt, der dann fast immer einen bläulichen Ton bekommt.

In vielen Fällen, wenn die Farbenmasse sehr ausgetrocknet ist, also bei den meisten alten Gemälden, wird es gerathen wenn nicht sogar geboten sein, die Farbenmasse mit Copaivabalsam zu tränken, und zwar, wenn es möglich ist von der Rückseite, sonst von der Oberfläche aus. Viele Restauratoren bedienen sich dazu des Mohnöls, andere des Nussöls, noch andere des Leinöls, das zwar dunkler gefärbt als die vorigen ist, aber durch Luft und Licht heller wird. Am besten aber ist es sich auch hierzu des Copaivabalsams zu bedienen, der dem Nachdunkeln am wenigsten ausgesetzt ist und dessen vorzügliche Eigenschaften für diesen Zweck bei dem Regenerationsverfahren ausführlich dargelegt sind. Ausserdem dass dies Verfahren die Bindekraft der ganzen Farbenmasse belebt und verstärkt, werden dadurch etwa lockere kleine und kleinste Partikelchen derselben wieder fest gemacht.

Erst nach Vollendung dieser Vorsichtsmassregel beginnt man mit der eigentlichen Reinigung, die sich nach dem speciellen und individuellen Zustand des Gemäldes zu richten hat. Sehr oft wird es nothwendig sein, die gesammte Schmutzmasse erst gewissermassen zu erweichen, und da kann es im Gegensatz zu der oben bemerkten und hervorgehobenen Gefährlichkeit des Wassers oft das Rathsamste sein Seifenwasser, ja besonders von schwarzer Seife, deren beizende Eigenschaft durch zugesetztes Leinöl

gemildert werden dürfte, einige Zeit auf dem Bilde stehen zu lassen. Da dies jedoch, wie ebenfalls schon früher bemerkt ist, den alten Firniss mehr oder weniger mit auflösen wird, so muss man sich von Zeit zu Zeit bei einem solchen Verfahren versichern, dass die Malerei nicht von dem Seifenwasser angegriffen wird. Manche Arten fettigen Schmutzes werden sich auch oft besser durch die angeführten Oele als durch Wasser erweichen lassen, jedenfalls, wo sie möglich, eine sichere Weise für das Bild. Terpentin, Spiritus und Putzwasser sind natürlich die schärfsten Mittel, müssen daher mit Vorsicht angewandt werden, doch aber giebt es Fälle, wo der Gebrauch dieser Mittel dem der anderen vorzuziehen ist.

Wenn die Schmutzmasse oder die Schmutzflecken auf diese Weise genügend erweicht sind, nimmt man sie mit dem Schwamme fort. Sitzt sie hartnäckiger fest, so versucht man sie durch Reiben mit den Fingern, mit dem Schwamm, mit Leinwand etc. fortzubringen, und in vielen Fällen wird ein Borstpinsel von weicherer oder härterer Beschaffenheit, grösserer oder kleinerer Dimension die besten Dienste thun, besonders wenn es sich um die Reinigung der Unebenheiten handelt, die durch die Art der Pinselführung des Künstlers hervorgebracht sind, sowie der kleinen Erhöhungen und Vertiefungen der Pinselstriche selbst, oder wenn bei dünnem und glattem Auftrag der Farben die Unebenheiten des Gewebes Gelegenheit gegeben haben, dass sich der Schmutz in diesen kleinen Vertiefungen der Leinwand festsetzen konnte. Statt fortgesetzten Reibens thut dann oft ein spitzes Hölzchen, eine Nadel bessere Dienste, sowie in anderen Fällen von vorn herein Messer und Schabeisen nützlicher sein können als Wasser, Oele und Putzwasser.

Diese Anführungen und Ausführungen sollen natürlich nicht einen bestimmten Gang, eine bestimmte Art des Verfahrens darstellen, denn dies ist bei der Mannigfaltigkeit und Individualität der einzelnen Fälle nicht möglich, sie sollen nur die verschiedenen Mittel bezeichnen und eine Aussicht auf die Mannichfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Anwendung dieser Mittel eröffnen, sie sollen daran erinnern, wie die Anwendung allein ein Mittel schäd-

lich oder nützlich machen kann und wie bedenklich fast alle diese Mittel sind, ausser in einer verständigen und erfahrenen Hand.

V.

Das Abnehmen unbefugter, späterer Uebermalungen in alten Bildern.

Nachdem über die Reinigung alter Gemälde von Schmutz verhandelt worden ist, mag hier gleich die Nothwendigkeit der Befreiung derselben von der Ungebühr, die öfters spätere und rohere Zeiten nach ihrem Gutdünken durch Uebermalen kleinerer oder grösserer Stellen derselben an ihnen verübt haben, besprochen werden. Man hat in Landschaften Staffagen von Thieren und Menschen in einem passenden und unpassenden Maasstab hineingemalt, man hat in die milde Farbenwirkung eines Bildes grelle und brillante Farben gebracht sowohl bei Gewändern wie beim Colorit, genug man hat die Intentionen und Charakteristik der früheren Meister in keiner Weise geachtet und hoch gehalten, wo überhaupt Derartiges geschehen konnte. Es ist Pflicht, gute alte Werke von den Folgen solcher Rohheit zu befreien, und liegt irgendwo gegründeter Verdacht vor, dass Derartiges vorhanden sei, so kann ein geschickter Restaurator bei einem vorsichtigen Versuch mit seinem Putzwasser dies leicht erkennen. Denn das Putzwasser, je nach seinem Stärkegrade d. h. mit mehr oder weniger Spiritus, mehr oder weniger Terpentin, einem geringeren oder grösseren Zusatz von milderndem Oel oder Copaivabalsam, wird auf Farben, deren Auftrag viele Jahrzehnte, ja Jahrhunderte auseinander liegt, eine sehr verschiedene Wirkung haben, sowohl durch die schnellere Lösbarkeit frischerer Farben gegen ältere, als auch durch die Verschiedenartigkeit der in verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Schulen gebrauchten Bindemittel und Zusätze zum Oel.

Wenn also durch innere Gründe und durch einen vorsichtigen kleinen Versuch der Verdacht zur Gewissheit geworden ist, indem das Putzwasser hier gleich wirkte, während es an anderen Stellen des Bildes keinen Einfluss übte, so wird mit dem Putzwasser weiter der ganze unrechtmässig aufgedrungene Zusatz fortgeschafft und so das Bild in seiner ursprünglichen Reinheit wieder hergestellt. Ausser den wesentlich inneren Gründen und der bei genauer Betrachtung sich etwa herausstellenden Verschiedenheit der äusserlichen Erscheinung so verschiedenen Machwerks, wird zur Begründung und für die Ausdehnung dieser Art von Reinigung alter Bilder die genaue Beobachtung der Wirkung dieses auflösenden Mittels einen ziemlich sicheren Maassstab bieten.

VI.

Das Ausfüllen fehlender Stückchen Farbenmasse.

Nach vollendeter vollständiger Reinigung wird man erst deutlich alle die Stellen gewahr werden und übersehen können, wo Stücke oder Stückchen der Farbenmasse ausgesprungen und verloren gegangen sind. Diese verschiedenartig gestalteten Löcher, Risse und Sprünge, die bis auf die Grundirung oder bis auf die Leinwand gehen, müssen geschlossen werden.

Man bereitet einen Temperakitt aus weisser Kreide, Leim und etwas Honig, so wie die Grundirung ist, welche die Vergolder als Unterlage für ihre Vergoldungen gebrauchen. Mit diesem Kitt füllt man die Löcher bis zu gleicher Höhe der Oberfläche des Gemäldes aus, welcher durchaus gleichartig man die Ausfüllung herstellt. Ist daher z. B. die Malerei des Gemäldes so, dass man überall das Korn der Leinwand durchsieht, so nimmt man eine Leinwand ähnlichen Gewebes und drückt diese auf den Kitt, wenn derselbe noch nass ist, ab, wodurch diese mit Kitt ausgefüllten Stellen ein dem Uebrigen gleiches Aussehen erhalten. Gehen diese Löcher durch sehr pastos gemalte Stellen,

in denen die Pinselführung sich deutlich durch Erhöhungen und Vertiefungen darstellt, so müssen auch diese Erhöhungen und Vertiefungen in dem Kitt fortgeführt werden. Ist dies Alles geschehen, so müssen diese nun weissen Stellen und Flecken harmonisch mit dem Uebrigen übermalt werden.

VII.

Die Uebermalung der geschädigten Stellen.

Hierbei ist zuerst die Schwierigkeit zu überwinden, sowohl den Ton und die Farbe des Bildes im Ganzen, als auch ganz besonders in der unmittelbaren Umgebung der mit dem Kitt ausgefüllten Löcher und Sprünge genau und deutlich zu erkennen. Einige Restauratoren reiben zu diesem Ende die Umgebung der zu übermalenden Stellen mit etwas Oel oder Copaivabalsam an und wischen dies dann sorgfältig ab, wonach der Ton zwar etwas stumpfer und weniger tief, als er eigentlich ist, aber doch noch deutlich genug erscheint, um als Führer bei dieser Uebermalung dienen zu können. Ausser dem Uebelstand, dass man bei diesem Verfahren das Ganze durchaus nicht übersehen kann, ist dann noch immer zu fürchten, dass die eingeriebenen Stellen etwas nachdunkeln und brauner werden. Deshalb ist das Verfahren derjenigen vorzuziehen und weiter anzurathen, wonach dem ganzen Bilde ein leichter Ueberzug von Firniss gegeben und dann auf diesem erst gemalt wird. Freilich ist zu fürchten, dass bei einer späteren Abnahme des Firniss auch diese Restaurationen mit abgenommen werden, wenn aber die zu restaurirenden Stellen sich über die ganze Bildfläche, wenn auch in kleinen Dimensionen ausbreiten, so würde ja doch kein anderes Verfahren am Platze sein.

Nachdem man auf diese Weise erlangt hat zu sehen, was zu machen ist, darf man nicht mit der gewöhnlichen Oelfarbe in gewöhnlicher Weise diese Stellen dick malen, denn wenn

der Ton auch noch so gut getroffen ist, so wird das unausbleibliche Nachdunkeln jeder Oelfarbe diese Stücke später immer wieder als Flecken hervortreten lassen, und wollte man auf dieses Nachdunkeln hin die Stellen heller und anders malen, so würde das doch nur ein unberechenbarer, unsicherer, wohl niemals gelingender Versuch sein. Wenn daher zu diesen Restaurationen durchaus Oelfarbe gebraucht werden soll, so darf man nur mit einem dünnen Auftrag lasirend malen, und trocknen diese Stellen dann heller auf, so ist mit einer neuen leichten Lasur bequem nachzuhelfen.

Wo es die Art der Malerei des alten Bildes erlaubt, können solche Ausbesserungen in Tempera gemacht werden, da diese Farben sich durch ihr Bindemittel nicht verändern, wie die Oelfarben, und durch leichtestes Uebergehen mit Oelfarbe oder französischen Firniss gefestigt werden können.

Als das passendste und beste Material zu solchen Restaurationen müssen nach allen Erfahrungen die Harzfarben betrachtet werden, d. h. Farben, die mit einem in Terpentin aufgelösten Harze (Mastix, Dammar etc.) angemacht sind, so auf der Stelle getrocknet auf der Palette stehen bleiben und dann mit Terpentin im Pinsel nach Bedürfniss flüssig gemacht werden. Dies Material hat den Vortheil der Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit der Farben und erlaubt je nach dem Bedürfniss ebensowohl einen dicken, wie einen dünnen Auftrag. Dies ist aber eine sehr wichtige und nothwendige Sache, denn wenn z. B. ein solches ausgebessertes Loch sich inmitten einer pastos behandelten Stelle von freier und frischer Pinselführung befand, so wird es geradezu nothwendig sein, dass die Erhöhungen und Vertiefungen, die der Pinsel gemacht hat, und welche nicht im Kitt fortgeführt werden konnten, aus irgend einem Grunde nun gleichartig fortgeführt werden. Denn ein mit derselben Farbe glatt und flach gemaltes Stück wird ganz anders im Ton erscheinen, als ein mit derselben Farbe pastos und frei behandeltes Stück. Die Vortheile dieses Materials zu diesem Zweck sind unverkennbar und wohl schon überall anerkannt, aber freilich hat die Behandlung desselben etwas sehr Unbequemes und Beschwerliches im Anfang, jedoch kann und wird ein Jeder, der sich desselben bedient, immer eine Art und Weise

der Anwendung selbst finden, die ihm allmählig bequem und handgerecht wird.

Da der Zweck einer guten Restauration die Erhaltung und wenn nöthig und möglich die Herstellung des ursprünglichen Aussehens der Gemälde ist, nicht aber eine Veränderung derselben nach dem Sinn und Geschmack späterer Zeiten und Personen, so wird sie ihre Einwirkung durch Malerei bei alten Bildern auf das knappste und unumgänglich nothwendigste Maas beschränken und beschränken müssen. Aber freilich wird sie ausser der Herstellung der vorher besprochenen Stellen auch noch Anderes auszubessern und durch Malerei herzustellen haben können; namentlich wenn irgend Etwas ein sichtlich als Fleck erscheinender Schaden ist. Wenn z. B. durch irgend welche Zufälle oder Missachtung einer früheren Zeit irgendwo vielleicht Stellen einer Lasur, eines Gewandes, eines Colorits, eines Himmels etc. etc. in so auffälliger Weise und in so bestimmt erkennbaren Formen zerstört und weggekommen sind, dass das Verbleiben der Flecke störend, ein Zusammenführen der gut erhaltenen Stellen aber zweifellos ist, so wird es erlaubt, ja sogar Pflicht einer guten Restauration sein, durch Malerei diese störenden Flecke zu beseitigen.

Ja es giebt Fälle, wo aus den vorhandenen gut erhaltenen, wenn auch sehr kleinen Parthieen desselben Gegenstandes, sowie sonst auch aus der Art und Wirkung des ganzen Gemäldes, verbunden mit der Kenntniss und Vergleichung anderer Werke desselben Meisters und seiner ganzen Art und Weise zu empfinden und zu arbeiten, mit Sicherheit geschlossen und angenommen werden darf, dass dies oder jenes ursprünglich anders in diesem Gemälde und zwar so oder so gewesen sein dürfte. Auch dann dürfte es doch nur erlaubt sein den Mangel nach Maassgabe aller dieser Erwägungen zu ändern und auch dann nur, wenn das Verbleiben dieses Uebelstandes das Kunstwerk und die deutlich erkennbare Intention des alten Meisters zu sehr beeinträchtigte. Alles dies aber dürfte nur auf den Rath vollständig dazu befähigter Künstler in's Werk gesetzt werden. Denn, wie schon gesagt, nicht die Verwandlung eines alten, möglicherweise unscheinbaren Bildes in ein dem Sinne des Besitzers, der Zeit, des

Restaurators zusagendes, ist die Aufgabe der Kunst der Wiederherstellung alter Gemälde, sondern die Erhaltung und möglichste Annäherung an den ursprünglichen Zustand derselben. Eine wahrhaft fein empfindende Kunstbildung wird unendlich mehr Nahrung und Erhebung aus der geschmälerten und hier und da verstümmelten Existenz des Werkes eines wirklichen Meisters gewinnen, als aus der mit fremden und falschen Flittern herausgeputzten.

VIII.

Schwer herzustellende Schäden.

Zwei Dinge setzen der Wiederherstelluug eigentlich nicht besiegbare Hindernisse entgegen:

1) Die Risse, welche Malereien durchfurchen, wenn über Farben, die noch nicht trocken genug waren, neue, schneller trocknende gemalt worden sind, oder wenn der Firniss über ein noch nicht genügend trockenes Bild gezogen war, oder wodurch immer auch nachweisbar oder nicht nachweisbar dieselben entstanden sein mögen.
2) Die Beulen, die durch den Druck scharfer Kanten nachhaltig in die Leinwand nach einer oder der anderen Seite derselben eingedrückt worden sind.

Was die Risse betrifft, so soll bei noch nicht eben alten Bildern, auf denen die Farbenmasse eigentlich noch nicht vollständig ausgetrocknet ist, eine horizontale, natürlich sehr lange andauernde Lage des Bildes, nachdem der Firniss vollkommen abgenommen war, öfters geholfen haben, die Farben sollen sich allmählig genähert und die Risse geschlossen haben. — Für alte und vollkommen ausgetrocknete Gemälde bleibt wohl nur die höchst mühsame Arbeit des Ausfüllens mit Farbe, wenn dieser Schaden ausgebessert werden soll und muss.

Ganz feine und kleine Risse, die sich oftmals über eine ganze Bildfläche verbreitet vorfinden, können auch durch das Regenerationsverfahren in folgender Weise zum Verschwinden gebracht und geschlossen werden. Zuerst wird die Farbenmasse mit Copaivabalsam in der bereits vorher angegebenen Art getränkt und hierdurch eine Quellung der Farbenmasse bewirkt. Dann, wenn der Copaivabalsam genügend getrocknet ist, wird durch Einwirkung der alkoholhaltigen Luft diese Quellung befördert und gemehrt und wenn nöthig, dies Verfahren wiederholt, bis diese feinen kleinen Zwischenräume von der Farbenmasse geschlossen sind.

Gegen die durch Druck scharfer Kanten entstandenen Beulen sind die Hülfsmittel ebenfalls oft, eigentlich meistentheils nicht vollständig ausreichend. Nachdem die Leinwand von Neuem so straff wie möglich aufgespannt ist, muss man das Gemälde horizontal auf eine vollkommen ebene und glatte Fläche legen, eine gleichfalls glatte Platte von Holz oder Stein, so beschwert als nothwendig erscheint, darauf. Beides lässt man dann längere Zeit so ruhen oder, man versucht die Beule mit einem möglichst heissen, der Malerei jedoch noch nicht schädlichen, Bügeleisen auszubügeln. Ein stärkeres, jedoch nicht überall anzuwendendes Mittel, was bei neuer Leinwand und einem nicht zu schweren Schaden dieser Art sich fast immer bewährt hat, ist, die Fäden der Leinwand auf der Rückseite feucht zu machen, wonach sie sich beim Auftrocknen wieder straff ziehen können. Verstärkt kann dies Verfahren noch dadurch werden, dass die noch feuchte Leinwand mit dem warmen Bügeleisen übergangen wird. Natürlich darf das Feuchtmachen nicht übertrieben werden, weil sich sonst die Grundirung von der Leinwand ablösen könnte, und bei sehr alter Leinwand bleibt es immer ein gewagtes und oft gar nicht anwendbares Experiment.

In den Fällen, wo durchaus Abhülfe geschafft werden muss, weil der Schaden zu störend und die bisher angegebenen Mittel unwirksam geblieben sind, wird nichts erübrigen, als einen Einschnitt zu machen oder wohl gar den Ueberschuss auszuschneiden, wenn der Schaden es verlangt und die Stelle des Bildes, wo er sich befindet es erlaubt und dann die zugeschärften Enden über einander zu legen und so auf einander zu befestigen,

wie dies im Abschnitt III. beschrieben ist. Als äusserstes und letztes Mittel bleibt nur das Abnehmen der ganzen Malerei von der alten Leinwand und das Uebertragen derselben auf eine neue.

Schlussbemerkung.

Bei einem allgemeinen Ueberblick über den Inhalt der vorangegangenen Abschnitte ergiebt sich in Bezug auf die Mittel, die bei der Restauration alter Bilder gebraucht werden, dass einige derselben auf den ersten Blick schon gefährlich für Malereien erscheinen, wenn nicht eine geschickte Hand sie anwendet. Andere Mittel, auf den ersten Blick gefahrloser erscheinend, haben sich bei genauerer Betrachtung ebenso gefahrbringend erwiesen, ausser wenn Erfahrung und Geschicklichkeit ihre Anwendung leitet. Es ergiebt sich daraus, dass weniger in den Mitteln, als vielmehr in dem Gebrauch derselben der Schwerpunkt der Kunst der Restauration liegt, dass nur eine grosse und hingebende Sorgfalt, viel Geschicklichkeit und eine möglichst reiche Erfahrung denselben beherrschen können, und dass bei der nothwendigen Befähigung diese Beschäftigung zur Lebensaufgabe gemacht werden muss, um genügende Resultate zu erzielen. Nicht das Wasser, das Oel, der Spiritus, das Putzwasser, die Klebmasse oder der Kitt thun es, nicht Reiben, Waschen, Schaben, Kleben und was sonst noch dazu gehört, sondern die verständige und hingebende Sorgfalt und eine gründliche Kenntniss, die alle Mittel und Geschicklichkeiten verwendet.

Die durch eine gute Restauration erzielten Wirkungen sind dann freilich oft wahrhaft bewunderungswürdig. Gemälde in einem Zustande, wo nicht nur äusserst wenig mehr zu erkennen war, sondern wo schon die nächste Zeit eine vollkommene Vernichtung in Aussicht stellte, zeigen wieder mit Klarheit die Darstellung ihres Meisters und scheinen, wie mit frischer Kraft ausgerüstet, eine neue und lange Dauerbarkeit gewonnen zu haben. Auf

anderen Gemälden, die durch äussere gewaltsame Zufälle Beschädigungen, Löcher und Risse bekommen hatten, sucht der kundige und aufmerksame Beschauer vergebens die Spuren der ihm bekannten Schäden. Aber freilich nur die ernsthafteste Anstrengung und Hingabe bei natürlicher Befähigung ist allein auch bei dieser Beschäftigung mit Kunstwerken im Stande, Vortreffliches zu erreichen, wie in anderer Weise bei der künstlerischen Thätigkeit selbst.

Erklärung der Kupfertafeln

von

M. P. L. Bouvier.

(Die Maasse kann man nach den verschiedenen auf den Kupfertafeln angebrachten Maassstäben nehmen.)

Tafel I.

Figur Nr. I. Profil des Tisches zum Farbenreiben und Läufer.

A Läufer Nr. 1. Seine Handhabe in Krückenform ist von Stein. Seine Basis *B* von sehr hartem Stein, etwa Porphyr, ist mit gutem fetten Kitt an der Handhabe befestigt.

C Reibstein oder Glasplatte. Will man sich eines Steins bedienen, so muss es einer von sehr harter Beschaffenheit sein, er muss oben vollkommen eben und etwa achtzehn Linien dick sein. Bedient man sich einer Glasplatte, so muss sie wenigstens vier bis fünf Linien dick sein; kann man sich eine dickere verschaffen, so ist das um so besser.

Bedient man sich eines harten Steins von achtzehn Linien Dicke zum Reiben, so kann man den Klapptisch, der hier beschrieben werden soll, nicht gebrauchen, ein Stein von solchem Gewicht könnte möglicherweise beim Umklappen herunterstürzen; in diesem Falle muss man einen recht starken Tisch haben, der, wo er steht, an der Mauer ordentlich fest gemacht ist.

D der Klapptisch, welcher die Platte trägt.

E die Charniere, welche die bewegliche Tischplatte an der Mauer befestigen. Die eine Hälfte dieser Charniere ist sehr stark an der Mauer befestigt, die andere Hälfte unter der Tischplatte *D* angeschraubt.

F Holzstäbchen, das nach aussen ein wenig abgerundet ist und den Tisch vollständig umgiebt, die Oeffnung von *a* bis *a* ausgenommen, um beim

Reinigen der Tischplatte oben durch dieselbe die Unreinigkeiten entfernen zu können. (Hierzu vergleiche man diesen Rand auf der Tafel II.)

H Einschnitte, welche in den starken Querleisten *b b* (s. Tafel II.) unter der Tischplatte rechts und links angebracht sind. Diese Vertiefungen sind eingeschnitten, um die Stütze *T*, welche die Tischplatte trägt, wenn sie aufgerichtet ist, aufzunehmen.

Figur *T* zeigt diese Stütze im Kleinen. Diese Stütze *T*, welche ein Ganzes bildet, ist den beiden Stützeu *N X* vorzuziehen, die einzeln unbequemer aufzurichten sind.

I kleiner eiserner Bolzen, den man in die, zu diesem Zwecke in die Endigungen der Stütze *T*, die Einschnitte *H* der Querleisten und einen Theil der Dicke der Tischplatte *D* gemachten Löcher steckt. Diese Bolzen verbinden die verschiedenen Theile zu einem festen Ganzen, wenn man den Tisch aufgerichtet hat, um darauf zu reiben.

K unteres Ende der Stütze *T*. Dies ist in das aus hartem Holze gemachte, am Fussboden befestigte Stück *M* eingepasst. Auch hier steckt man den Bolzen *I* ein, wie oben.

L Kettchen, welche die eisernen Bolzen halten, um sie immer zur Hand zu haben. Diese Kettchen der Bolzen sind oben an der Stütze *T* befestigt, unten durch einen Nagel am Fussboden.

+*M* zwei Stücke aus hartem Holze mit Einschnitten, um den unteren Theil der Stütze *T* einzulassen. Diese Stücke sind fest auf dem Fussboden angeschraubt, an der dazu geeigneten Stelle, so dass der Tisch, wenn er aufgerichtet ist, vollkommen horizontal stehen muss.

N X Gestalt und Verhältniss der beiden einzelnen Streben, welche die Tischplatte *D*, wenn man sie aufgehoben hat, stützen. Ich wiederhole aber die Empfehlung für den Gebrauch der Stütze *T*, die aus vier einzelnen Stücken besteht, welche ein Ganzes bilden.

Die oberen Endigungen der einen wie der anderen Stütze, *T* oder *N X*, müssen abgeschrägt sein, um in die schrägen Einschnitte der Stücke *H* unter der Tischplatte zu passen.

Kleine Figur der Stütze *T*.

Diese Verbindung dient als Gestell für die Tischplatte *D*, ist bequemer als die einzelnen Stützen *N X*. Sie ist fester und leichter einzusetzen, da sie durch die Verbindung der beiden Streben *N* durch die Querhölzer *V V* ein einziges Stück geworden ist.

Uebrigens hält man Grösse und Dicke der beiden Streben *N* des Gestelles *T* so wie die der einzelnen Stützen *N X*.

Die beiden Querhölzer *V V* müssen die beiden Streben *N* in der noth-

wendigen Entfernung verbinden, so dass die Stütze *T* sich genau in den Einschnitt *H* oben und *M* unten einfügt.

Die Figur *T* ist nur um Raum zu sparen, so klein und ausser dem Verhältniss zur Tischplatte gemacht worden.

N die beiden Streben, welche die Tischplatte halten. Ihr Obertheil *U* hat eine schräge Kante, die genau in die schrägen Einschnitte *HH* passt.

U Schrägkante der Stütze *T* oben.

K Untertheil der Stütze *T*, welcher in die Einschnitte der am Fussboden befestigten Stücke $+M$ passen muss.

V V die beiden Querhölzer, welche die Stützen *NN* verbinden. Dass für die vier eisernen Bolzen zwei Löcher oben und zwei Löcher unten sein müssen, weiss man.

Man giebt den vier Theilen, welche die Stütze *T* bilden, auf drei Zoll Breite eine Dicke von einem starken Zoll. Die Länge wird dem Local und der Grösse des Reibenden angepasst. Man muss darauf achten, dass der Tisch beim Niederlassen bequem über die beiden Stücke $+M$ gehen kann. Ist der Farbenreiber klein, so muss er sich auf eine feste Bank stellen.

Ich habe die Stütze *T* zwei Fuss elf Zoll lang machen lassen. Ich glaube, man kann sich daran halten, das wird dem Tische eine passende Höhe geben.

Figur $+M$ von vorn.

Diese Figur zeigt eins der beiden Stücke mit den Einschnitten, die die Streben *N* der Stütze *T* unten aufnehmen sollen. Das Holz zu diesen Stücken muss stark und fest sein. Sie sind am Fussboden festgeschraubt.

Figur *R*. Kleine, matt geschliffene Glasplatte.

Diese kleine Glasplatte gebraucht man, um darauf die Farben für die Palette zu mischen, desgleichen, wenn man für den augenblicklichen Gebrauch sich ein wenig Farbe reiben will. In diesem letzteren Falle bedient man sich des kleinen Läufers Figur *Q*, Nr. 3.

Wenn man die verschiedenen Töne einer Palette auf der Glasplatte *R* machen will, mischt man sie mit dem kleinen Hornspachtel *Y* (Tafel II.). Das Weiss setzt man in die Mitte der Glasplatte und macht die Mischungen ringsum an den Rändern, und wechselt die Stelle, ohne die, welche man verlässt, zu reinigen, so oft man einen von dem vorigen zu verschiedenen Ton mischt und man eine ganz reine Stelle gebraucht.

Durch diese Verwendung der Platte erspart man Zeit und schont das Holz der Palette, das dann immer blank polirt und ganz rein bleibt. (Siehe die zehnte Lection.)

Figur *O*. Läufer Nr. 2.

Dieser Läufer hat eine Handhabe von gewöhnlichem Stein, wie der Läufer Nr. 1; aber die Handhabe des Läufers Nr. 2 hat eine conische, in der Mitte seiner Höhe ein wenig gebogene Form.

Diese Handhabe kittet man an eine Basis *B* von sehr hartem Material.

Einige nehmen diese starke Unterlage von Glas, welches ringsum in einem Wulst, wie man hier sieht, abgerundet ist; besser ist es jedoch, wenn diese Basis von sehr hartem Stein, wie guter Granit, Porphyr, Serpentin, Achat oder irgend ein anderer so harter Stein mit sehr feinem und glattem Korn ist.

Wenn man einen solchen Stein als Basis für den Läufer ankitten will, so macht man ihn ohne den runden Wulst; man schneidet ihn in der unter *B* des Läufers *A* Nr. 1 angegebenen Form ab und kittet die Basis mit gutem Kitt kalt oder heiss an die Handhabe an.

Eine Basis mit rundem Wulst, wie die von Glas, ist weniger bequem mit dem Spachtel abzuschaben als die andere.

Die Handhaben in Krückenform, wie bei Nr. 1, sind bequemer zu behandeln; aber, wenn man nicht gleichmässig mit beiden Händen darauf drückt, wird die Basis des Läufers leicht umgekippt und in die Höhe geschnellt.

Figur *Q*. Kleiner Läufer oder Reiber Nr. 3.

Dieser kleine Läufer muss aus einem Stücke gemacht sein. Er ist von Glas, besser aus hartem Biscuit-Porzellan oder von Porphyr, Achat etc.

&& sechs hölzerne Pflöcke von hartem Holze, welche die Glasplatte ruhig auf ihrer Stelle festhalten, so dass dieselbe nach keiner Seite abweichen kann, wenn man reibt. (Die vollständige Figur eines dieser Pflöcke sieht man auf Tafel II. Figur &*X*.)

Tafel II.

Tischplatte des Tisches *D*, ohne die Stütze *T*.

A Vorrath an Farbe, die zwar schon mit der passenden Quantität Oel angemacht, aber noch nicht gerieben ist.

B Masse dieses selben Vorraths von Farbe *A*, wenn sie bereits gerieben ist.

C grosse Glasplatte zum Reiben, zwei Fuss an jeder Seite gross.

D der Klapptisch, auf dem die Glasplatte liegt. Er ist dargestellt, als ob er heruntergelassen wäre und hinge, und in diesem Sinne sieht man auch die beiden Riemen *ZZ* über die Glasplatte gespannt, um ihr Herunterfallen zu verhindern; dagegen, wie leicht begreiflich ist, sieht man Farbe und darauf gelegte Geräthschaften nur, weil sie erläutert werden sollen, da dieselben sich auf einem niedergelassenen Tische und einer hängenden Glasplatte nicht befinden könnten, wie man überhaupt auch die Riemen nicht so, wie man es hier sieht, mitten durch die Haufen Farbe ziehen würde.

E sehr starke Charniere, welche den Tisch an der Mauer oder Vertäfelung befestigen. Der untere Theil der Charniere, der nur durch Punkte angedeutet wird, ist fest unten an der Tischplatte angeschraubt.

F Stäbchen rings um den Tisch herum, damit nichts herunterfallen kann, was man darauf stellt. Dieser Rand oder Stab fehlt von *a* bis *a*; man benutzt diese Oeffnung zur Entfernung des Schmutzes etc. und bei der Reinigung des Tisches.

bb diese beiden Buchstaben bezeichnen die beiden hölzernen Leisten unter der Tischplatte, um dieser mehr Festigkeit zu geben. Die Verdoppelung der Striche über die ganze Breite dieser Leisten soll dieselben nur für das Auge deutlicher hervorheben. Diesen hölzernen Querleisten kann man bei einem Zoll Dicke ungefähr drei bis vier Zoll Breite geben. In diese Leisten *bb* können auch gleich die Vertiefungen *HH* eingeschnitten werden.

HH die beiden an der unteren Seite der Tischplatte, in der Dicke der Querleisten *bb* angebrachten Einschnitte, in die das Obertheil des Gestelles *T* eingepasst werden soll.

Obgleich diese Vertiefungen auf der Tafel I. in einem viereckigen Stück Holz unter der Tischplatte angebracht zu sein erscheinen, muss man im Gedächtniss behalten, dass sie in der Dicke der Querleisten eingeschnitten sind. Im Profil des Tisches *D* auf Tafel I. hat man die vier Linien dieser Querleisten *bb* nur fortgelassen, um eine Verwirrung von Linien zu vermeiden.

& die sechs Pflöcke mit halbrundem Kopfe, die an drei Seiten der Glasplatte sich vorfinden, um ihr Rutschen, während man reibt, zu verhindern. (Einen dieser Pflöcke sieht man vollständig abgebildet unter Figur &*X*.)

An der Vorderseite der Tischplatte hält der Rand *F* die Glasplatte genügend, aber dieser Rand muss etwa eine Linie tiefer als die Oberfläche der Glasplatte liegen, damit man beim Reiben nicht mit dem Läufer daran stösst. Aus demselben Grunde dürfen die Köpfe der Pflöcke auch nicht höher reichen als dieser Rand.

ZZ die beiden starken Riemen, die das Herunterfallen der Glasplatte verhüten, wenn der Tisch niedergelassen ist. Diese Riemen sind bei *P P*

theils an der Seite in der Dicke des Holzes, theils unter dem Tische befestigt.

Die Riemen müssen etwa zehn Zoll mehr Länge haben als der Tisch breit ist, damit man sie fassen und straff anziehen kann, worauf man sie bei *ZZ* an eine Schnalle festschnallt, die an einem anderen Stück Riemen *ZZX* unter dem Tische ordentlich befestigt ist. Alle diese Riemen müssen funfzehn bis achtzehn Linien breit und etwa anderthalb Linien dick und aus geschmeidigem Leder gemacht sein.

ZZX (besondere Figur) das Stück Riemen, an dem die Schnalle ist, um die langen Riemen *Z* daran zu schnallen und anzuziehen, wenn man die Tischplatte *D* herunterlassen und sie mit der Glasplatte darauf an der Mauer herunterhängen lassen will.

Wenn man den Tisch nicht mehr gebraucht und die Glasplatte gereinigt ist, muss man eine grosse und dicke Pappe über die Glasplatte legen, um sie vor jedem Stosse zu sichern; darüber zieht man die Riemen an, bis der Dorn der Schnalle in sein gewöhnliches Loch kommt; um alsdann die Riemen noch straffer zu spannen, muss man oben und unten am Tische, zwischen der Pappe und den Riemen, zwei Brettchen von je einem Zoll Dicke, drei Zoll Breite und gegen drei Fuss Länge einschieben.

Das Stück Riemen *ZZX*, das die Schnalle hält, muss ungefähr sechs Zoll lang und dergestalt unter dem Tisch befestigt sein, dass der vordere Rand der Schnalle nicht über den unteren Rand des Tisches hinausragt, dann kann man bequem anziehen.

Begreiflicher Weise muss man dies Alles machen, während der Tisch auf seinem Gestell *T* steht, und darf den Tisch nicht eher niederlassen, als bis Alles festgemacht und angezogen ist. Sorgfältig muss man dann mit einer Hand den Tisch halten, während man mit der anderen die Stütze *T* wegnimmt; ohne diese Vorsicht würde die Schwere der Glasplatte Alles zu schnell niederziehen, der Tisch hart niederschlagen, und dadurch der Glasplatte, den Charnieren oder dem Menschen, der dabei beschäftigt ist, einen Schaden zufügen. Man muss also die Tischplatte behutsam herablassen und sie halten, bis sie gegen die Mauer hängt.

Ebenso muss man vorsichtig sein, wenn man den Tisch aufrichten und horizontal auf sein Gestell stellen will, denn er ist sehr schwer. Wenn man die eigene Hand allein nicht stark genug glaubt, um dies zu verrichten, so muss man sich von einer zweiten Person helfen lassen, wo dann die eine die aufgehobene Tischplatte hält, während die andere das Gestell *T* in die Vertiefungen einfügt. Bei allen diesen Verrichtungen muss man mit Sorgfalt verfahren. (Siehe im Text die achte Lection.)

S Tasse und Obertasse, rechts oben auf den Tisch gestellt, Oel oder Wasser

enthaltend, je nachdem man mit der einen oder der anderen dieser Flüssigkeiten reibt; an dieser Stelle ist sie am wenigsten im Wege.

X grosser Spachtel von hellem Horn, um rings auf der Platte und am Läufer die Farbe aufzunehmen, wenn man auf der grossen Glasplatte reibt. Die Ränder des Läufers reinigt man nur mit dem kleinen Spachtel.

Y kleiner Spachtel von hellem Horn zum Mischen der Töne für die Palette.

Des grossen Spachtels *X* bedient man sich sowohl zur Reinigung der Palette Abends, wie zum Mischen grosser Massen von Farbe, wenn man einen Himmel, Hintergrund etc. auf einer grossen Leinwand zu decken hat. Den grossen Spachtel *X* braucht man auch, um, mit etwas Oel, die grosse oder kleine Glasplatte zu reinigen.

U Fläche des Umfangs der grossen Läufer Nr. 1 und 2. Die Fläche, welche eigentlich reibt, darf fünf, ja selbst sechs Zoll im Durchmesser haben.

&*Y* (besondere Figur) Grösse und Profil für die sechs Pflöcke von hartem Holze, &&, welche an drei Seiten die Glasplatte an ihrer Stelle festhalten.

Oben am Stiel (der nach unten dünner wird) haben diese Pflöcke im Durchmesser ungefähr drei bis vier Linien. Dieser Stiel muss ungefähr drei Zoll lang sein und durch die ganze Holzdicke des Tisches gehen, und nicht anders als durch leichte, unter dem Tische dagegen geführte Hammerschläge herausgehen, was nur, wenn es durchaus nothwendig ist, geschehen muss.

Der Kopf der Pflöcke hat die Gestalt eines runden Pfropfens oder Nagelknopfes, oben rund, unten flach. Den einen Theil dieser Rundung bis an den Stiel nimmt man ab, damit der Pflock sich mit dieser flachen Seite gegen die Dicke der Glasplatte legen kann. Ein solcher Kopf dieser Pflöcke müsste, wenn er rund und nicht abgeschnitten ist, einen Durchmesser von etwa acht Linien haben. Die höchste Spitze des Kopfes muss über dem Stiele eine starke Linie hoch, aber weder zu gewölbt, noch über die Oberfläche der Glasplatte hervorstehend sein.

Die Löcher für diese Pflöcke müssen mit Sorgfalt so in den Tisch gebohrt sein, dass es keinen leeren Raum zwischen der Glasplatte und dem abgeschnittenen Theile bes Kopfes eines solchen Pflockes giebt, und man ihn doch hinsetzen und fortnehmen kann, ohne befürchten zu müssen, dass die Ränder der Platte beschädigt werden.

Die zirkelförmigen punktirten Linien auf der Glasplatte *C* bezeichnen die Bewegungen, welche man mit dem Läufer machen muss, um die Farbe in die Mitte zu bringen, wenn man mit Wasser reibt, wobei die Farbe viel flüssiger ist als mit Oel. Dieselbe Bewegung macht man auch von Zeit zu Zeit, wenn man mit Oel reibt; aber meistens geht man mit dem Läufer von oben nach unten und von unten nach oben, und vermeidet den Rändern und Ecken zu nahe zu kommen.

Wenn man mit Wasser reibt, fängt man etwa bei Nr. 1 an diese Kreise zu beschreiben und macht sie rings herum, bis man dahin kommt, von wo man angefangen (bei Nr. 2), und dann so weiter. Man muss mit dem Läufer aber grössere Kreise als man hier sieht, beschreiben, dergestalt, dass jeder Kreis einen Durchmesser hat, der sich vom Rande der Glasplatte bis in ihre Mitte erstreckt, in die Ecken aber verliert man sich nicht.

Hat man in dieser Weise ungefähr zwanzig Mal den Umkreis um die Glasplatte herum gemacht, so lässt man den Läufer in eine der Ecken der Glasplatte gleiten, um dort Luft darunter zu lassen; man drückt ihn oben hier so nieder, dass eine Seite des Randes sich von der Glasplatte entfernt, hebt ihn dann ganz auf und setzt ihn wieder auf die Farbenmasse, die mitten auf der Glasplatte ist, dann fängt man von Neuem an seine Zirkel zu beschreiben und so fort. Von Zeit zu Zeit nimmt man die Farbe sowohl von den Rändern der Glasplatte wie des Läufers ab, bis Alles gleichmässig gerieben ist. (Eine ausführlichere Beschreibung findet man in der achten Lection.)

Tafel III.

Figur *K*. Der Malkasten mit Allem, was er enthält, perspectivisch gezeichnet, nebst seinem Gestell, das nicht dabei nothwendig ist und vom Kasten getrennt werden kann.

a Deckel des Kastens mit einem Rande, der ihm eine Tiefe von einem Zoll lässt, was nothwendig, damit der Abstreicher *b* an seinem Platze bleiben kann, wenn man den Kasten schliesst.

b Abstreicher von blankem Eisen, um Borst- und andere Pinsel daran zu reinigen. Dieser Abstreicher ist über einem der Näpfchen *c* angebracht. (Man vergleiche zugleich den Plan des Innern des Kastens, Figur *I*.)

c c die beiden Näpfchen, in denen man Oel hat. Diese Näpfchen haben die Form einer halben Nussschale, jedes hat zwei Ringe, um sie besser fortnehmen und einsetzen zu können. Sie passen in zwei ovale Löcher eines Kastens *d* aus Weissblech. Man nimmt diese Näpfchen oft ab, um sie zu reinigen; ihr grosser Durchmesser ist etwa vier Zoll.

d beweglicher Kasten von Weissblech, wovon auch das ganze Innere des Malkastens gemacht ist. Dieser bewegliche Kasten hat nur eine Fläche oben mit zwei ovalen Löchern für die Näpfchen und Seitenstücke, aber keinen

Boden. Er ruht auf dem weissen Eisenblech des Hauptbodens, man kann ihn beliebig abhaken und Farbenblasen oder andere Dinge unter ihn legen, auch muss er in die Abtheilungen, wie eine Schachtel in eine andere hineinpassen.

Dieser bewegliche Kasten *d* hat achtzehn Zoll Tiefe. (Man benutze bei allen Maassen den beigefügten Maasstab.)

e Abtheilung für die Farbenblasen, um dieselben beim Malen bei der Hand zu haben. Von sechs Linien unter dem Rande des Kastens geht diese Abtheilung bis auf die ganze Tiefe des Kastens, der unmittelbar über dem zum Herausziehen eingerichteten oberen Kasten *i* (ungefähr drei Zoll tief) ist.

Gewöhnlich deckt man sie mit einer kleinen zu der Grösse dieser Abtheilung passenden Platte, mit einem Knopf in der Mitte, um sie auf- und abzusetzen, zu. Die Platte, zwei bis drei Linien dick, schützt die Blasen während der Arbeit vor der äusseren Luft und Staub. Es ist eine Anzahl Blasen auf dem Boden dieser Abtheilung *e* befindlich dargestellt.

f einer der Pinselkasten, in dem man abgesondert die Pinsel, in denen weder Farbe noch Oel ist, vorzüglich also die, welche man niemals in Oel taucht, wie Dachs- und Iltispinsel, aufbewahrt.

g der andere Pinselkasten für die Pinsel voll Oel oder Farbe.

Diese beiden Pinselkasten haben die Form eines runden Dachziegels oder vielmehr einer an beiden Seiten geschlossenen Dachrinne. (Siehe Figur *I.*)

h Tiefe des Malkastens ohne die Schubkasten. Das ganze Innere dieses Kastens ist aus Weissblech, wie auch die einzelnen Theile und Abtheilungen desselben.

i Schubkasten, um alle Arten trockener Pinsel hineinzulegen.

k zweiter Schubkasten, in dem man die mit Wasser abgeriebenen Farben in Pulverform in Kästchen von hartem Holze aufbewahrt, um dieselben nach Bedürfniss, wenn eine Blase ausgeht etc., mit Oel anzureiben. Man kann hier auch andere trockene Gegenstände aufbewahren.

l Fussgestell des Kastens. Es hängt nicht mit dem Kasten zusammen, der etwa einen halben Zoll tief in dasselbe eingelassen ist und den man nach Belieben abheben kann.

Figur *M.* Farbenblase in natürlicher Grösse.

M eine Blase Weiss. Man macht sie genügend gross, wenn sie wie die hier in natürlicher Grösse dargestellte ist, weil das Weiss die Farbe ist, welche man am meisten gebraucht. Die Blasen mit den gelben Ockern macht man ein Drittheil kleiner als die mit Weiss, und alle anderen Farben müssen nur in Blasen, halb so gross wie die mit Weiss, aufbewahrt werden, sonst werden sie dick und zähe.

Figur *N.*

Form des über eins der Näpfchen *c* angebrachten Abstreichers. Man sieht ihn hier von vorn. Man stösst seine beiden Spitzen bis zu dem mit *xx* bezeichneten Strich in zwei hierfür oben in dem beweglichen Kasten *d* angebrachte Löcher.

Figur *O.*

Derselbe Abstreicher, perspectivisch so gesehen, wie er im Malkasten *K* mit *b* bezeichnet zu sehen ist. Dieses Stück muss oben ein wenig nach links gebogen und dieser Rand des Eisens sehr glatt, abgerundet und polirt sein, damit er nicht in die Pinsel einschneidet.

Figur *I.* Ansicht des ganz aus weissem Eisenblech gemachten Innern des Malkastens *K.*

a a Eisendrähte, eingepasst in die beiden Pinselkasten *f* und *g*. Sie müssen die gekrümmte Form des Innern der Pinselkästen haben, jedoch an der Seite, wo die Pinselstiele liegen, einen Zoll, an der anderen Seite, wo die Haare des Pinsels sind, nur einen halben Zoll vom Boden entfernt sein. Den Pinseln aber giebt man diese schräge Richtung, damit das Oel in den Haaren bleibt und nicht an den Stielen herunterläuft.

b der eiserne Abstreicher zur Reinigung der Pinsel. (Man sehe die Figuren *N* und *O* und ihre Erklärung gleich vorher; die Art der Anwendung dieses Abstreichers aber in der zwanzigsten Lection.)

c die beiden Näpfchen für das Oel. Das, welches keinen Abstreicher hat, enthält das reine Oel, das andere dasjenige, welches aus den Pinseln kommt, wenn man diese bei der Reinigung auf den Abstreicher drückt.

d Kasten von Weissblech, der nach Belieben abgehoben werden kann und zwei ovale Oeffnungen für die beiden Näpfchen *c c* hat, die nur mit ihren Rändern aufliegen.

e die Abtheilung zur Aufbewahrung der Farbenblasen, während des Aufsetzens der Palette und des Malens. Wenn man für mehrere Stunden aufhört zu malen, bringt man sie anderswo unter, um sie frisch zu erhalten. (Siehe in der neunten Lection, in welcher Weise man die Farben lange Zeit frisch erhalten kann.)

f und *g* die beiden Pinselkasten, über die eine genügende Erklärung schon vorher unter denselben Buchstaben gegeben ist.

Die Farbenkasten müssen aus hartem Holze gemacht sein; weiches Holz trocknet die Farben aus.

Man wird gut thun, wenn man zwischen dem von Weissblech gefertigten Boden des Farbenkastens und dem ersten Schubkasten *i* einen Zwischenboden von Holz anbringt, welcher den Raum *h* vom Schubkasten *i* trennt.

Tafel IV.

Staffeleien und Handstütze mit dem Zahneisen.

Figur *A*. Staffelei mit dem Zahneisen, von vorn d. h. von der Seite, wo das Bild darauf steht, gesehen [1]).

a Strebe in solider Verbindung mit dem ganzen Tischchen *ghi* an ihrem unteren Ende, sowie mit dem Theile *O* aus Holz. Diese Strebe *a* gleitet mit dem ganzen Tischchen an der Strebe *b* auf und ab, an der sie durch die Querleiste *dx* festgehalten wird.

Die Strebe *a* kann nach Belieben auf- und abgelassen und in beliebiger Höhe vermittelst des Zahneisens, von dem sogleich gesprochen werden soll, festgestellt werden; dergestalt, dass da das Tischchen mit der Strebe *a* zusammenhängt, zugleich auch das Bild das auf dem Tischchen *ghi* steht, mit der Strebe *a* beliebig auf- und absteigt.

Es ist wohl zu beachten, dass die bewegliche Strebe *a* durch eine schwalbenschwanzförmige Oeffnung der Querleiste *dx* aufsteigt, so dass sie wie ein Schubkasten auf- und niedergehen und sich nichtsdestoweniger von der Strebe *b*, auf der sie auf- und abgleitet, nicht trennen kann.

b Mittelstrebe der Staffelei, auf der die Strebe *a* auf- und absteigt.

Diese Strebe *b* ist von unten bis zu einer gewissen Höhe eingekerbt. Diese Kerbe nehmen den Riegel des Zahneisens auf, in ähnlicher Weise wie der Riegel eines Schlosses in die Schliesskappe eingeht; der Riegel ist mit einer Springfeder verbunden. Will man nun den Riegel frei haben, der sonst immer angespannt ist, um in die Einkerbungen einzufallen, so zieht man mit dem Zeigefinger den Knopf *T* an sich und lässt, ohne mit diesem Anziehen des Knopfes aufzuhören, nach Belieben das Tischchen bis zu einem Punkte gehen, wo man es feststellen will; lässt man nun den Knopf los, so geht der

---

1) Auf der Kupfertafel IV. fehlt diese Bezeichnung: Figur *A*, die dort über „Staffelei von vorn“ stehen müsste. Man wird sich hiernach jedoch leicht orientiren können.

Riegel von selbst in die nächste Einkerbung und bleibt dort so lange fest, bis man die Stellung des Tisches von Neuem verändern will. Jeder Schlosser, wo es auch immer sei, kann ein solches Zahneisen machen, nichts ist einfacher, aber es muss ordentlich gemacht sein.

Gewöhnlich sind diese Einkerbungen der Strebe *b* mit ganz dünnen Plättchen Messingblech belegt. Eine solche Platte ist weich und biegsam genug, so dass man sie mit dem Meissel und ein paar leichten Hammerschlägen in die Gestalt und Bewegung der Einkerbung bringen kann. Dieses aufgelegte Messingblech verhindert den Riegel, der ja von Eisen ist, das Holz und die Zähne oder Kerben der Strebe *b* zu beschädigen. Mit ganz kleinen gelben Nägeln befestigt man dies Messingband in den Kerben und schlägt die Nägelknöpfe mit dem Hammer ganz ein, damit der Riegel leicht darüber gleiten kann, ohne irgendwo festzuhängen.

Das Zahneisen ist hinter dem hölzernen Stück *O* angebracht und wird von diesem vollständig verdeckt, so dass man nur den Knopf *T* hervorragen sieht. (Man sehe Figur *Ex*, wo diese Figur specieller gezeichnet ist.)

c die beiden Streben rechts und links an der Staffelei, die, wie ein Zirkel, von oben allmälig nach unten weiter auseinander gehen.

dx hölzernes Verbindungsstück der beiden Streben *cc* oben. Dieser Theil *dx* hat in der Mitte eine Oeffnung, um die Strebe *b* aufzunehmen, die fest damit verbunden ist.

An der vorderen Seite dieses Stückes *dx*, der Seite, von der wir die Staffelei *A* sehen, ist ein schwalbenschwanzförmiger Einschnitt (⊻) gemacht, welcher die Strebe *a* umschliesst. In diese schwalbenschwanzförmige Einkerbung eingeschlossen, gleitet die Strebe *a* auf und ab, ohne sich von dem Querstück *dx* trennen zu können, welches sie umschlossen hält und ihr nur die Freiheit lässt, längs der Strebe *b* auf- und abzusteigen.

dd Querstück, welches die drei Streben *b* und *cc* unten an der Staffelei mit einander verbindet.

c Schwanz der Staffelei. Dieser Schwanz ist vermittelst eines Charniers oben so befestigt, dass man ihn nach Belieben näher oder ferner von der übrigen Staffelei bringen kann, und dient als drittes Bein, um dieselbe aufrecht stehend zu erhalten. Der Schwanz muss etwa sieben Zoll länger sein als die Streben *b* und *cc*, d. h. er muss sieben Zoll länger sein als die übrige Staffelei, wenn diese geschlossen ist, wo sie, ohne gehalten zu werden, nicht aufrecht stehen bleiben würde. Man begreift leicht, dass wenn der Schwanz nicht länger wäre als die Staffelei, diese in einer zu schrägen Neigung nach hinten liegen würde, wenn sie auf ihren drei Beinen stände.

F eiserner, an der beweglichen Strebe *a* befestigter Arm, um die neue Handstütze *C*, von der man vier Abbildungen sieht, daran zu haken.

Durch zwei gute und starke Schrauben *O V* oben und *D V* unten macht man diesen Arm *F* fest. Eine kleine Erhöhung an seinem äusseren Ende soll das Herabgleiten der Armstütze wider unseren Willen verhindern.

Die Schraube *O V* muss einen breiten ösenartigen Knopf haben, damit man ihn leicht mit der Hand, ohne Schraubenschlüssel, umdrehen kann. Man dreht sie nach links, wenn man den Arm herunterlassen will; der Arm wird dann nur von der Schraube *D V* unten gehalten, welche den gewöhnlichen gespaltenen Kopf hat und immer fest an ihrem Platze bleibt.

Man lässt diesen Arm *F* nieder, wenn man ihn nicht weiter gebrauchen will, oder auch wenn man die Staffelei zusammenlegt, um das Local nicht zu beengen.

Die vorspringende Spitze, welcher dieser Arm bildet, würde unbequem, oft selbst gefährlich sein, wenn man ihn nicht durch das Herumdrehen der Schraube *O V* oben herunterlassen könnte, und gerade, um solch zufälligen Uebeln aus dem Wege zu gehen, gebrauche ich diese Vorsicht.

Sobald man natürlich den Arm *F* benutzen will, um die Handstütze daran zu hängen, stellt man ihn wieder auf und schraubt die Schraube *O V* zurück.

g fest mit dem Tischchen *h* und der Strebe *a* verbundenes Brettchen. Hinten an dieses Brettchen *g* befestigt man mit Schrauben die Henkel *q*, welche man nicht hier, sondern nur an der Staffelei Figur *B* sehen kann.

h Tischchen, auf dem das Gemälde steht. Durch ein Stäbchen *XO* muss dies Tischchen in zwei gleiche Theile getheilt werden. (Man sehe die besondere Figur *F*.) Die der Staffelei nächste Abtheilung *h* ist die, auf welcher das Bild steht, die andere *p*, welche näher am Maler ist, wird gebraucht, um Pinsel und andere Dinge darauf zu legen.

ii zwei Schubkästchen unter dem Tischchen *h*, das links nach vorn hin zum Oeffnen, das rechts nach der Seite zu, in der Richtung des Tisches, damit weder der Maler noch die Handstütze *C* dadurch behindert werde.

k flacher, eiserner, im Zirkeltheil gebogener Riegel. Dieser Riegel ist hinten an der Strebe *b* durch ein Charnier befestigt, welches ihm erlaubt, sich seitwärts, rechts oder links gegen die Streben der Staffelei umlegen zu lassen, wenn man diese zusammenlegen und den Schwanz *e* heranbringen will. Hierzu muss man aber zuerst, nachdem man die Schraube *l* mit dem flachen Kopfe aufgedreht hat, den Schwanz so weit entfernen, bis der Riegel *k* aus der in dem Schwanze *e* angebrachten Oeffnung herausgegangen ist, in welcher er sich befindet, so wie die Staffelei auf ihren drei Füssen steht.

l Schraube mit flachem Kopfe, um sie bequem mit den Fingern handhaben zu können. Diese Schraube *l* geht durch die eine Hälfte vom Holze des Schwanzes und drückt dann den Riegel *k* fest an, um ihn in der gewünschten Entfernung, die sich nach der Neigung des Körpers der Staffelei richtet, festzustellen.

Man zieht diese Schraube nur mässig an, da dies genügt, um sie unbeweglich zu machen.

mm Charnier des Riegels *k*, welches in der hier angegebenen Höhe sorgfältig an die Rückseite der Strebe *b* angeschraubt ist. (Man sehe immer gleichzeitig die beiden Staffeleien *A* und *B*, die eine und dieselbe, nur von vorn und von hinten gesehene Staffelei darstellen.

O sehr fest mit dem ganzen Tische verbunderer Theil von Holz. Dieses Stück *O* hat eine Oeffnung, um die bewegliche Strebe *a*, welche am unteren Ende fest damit verbunden ist, aufzunehmen.

Durch diese, in der Mitte des Holzstückes *O* angebrachte Oeffnung, weil die Strebe *b* hindurchgeht, ist dieses selbst im Stande, sich zugleich mit zu bewegen, wenn man das Tischchen nach oben oder unten bringen will.

Dieser Theil *O* (der deshalb auch genügend stark und massiv sein muss) trägt wesentlich und allein das Tischchen mit seinen Schubkästen. Deshalb muss man gutes und gesundes Holz dazu nehmen und das Tischchen so fest wie möglich darauf befestigen.

Man betrachte die in einer etwas grösseren Proportion als die Staffeleien gezeichneten Figuren *Ex* und *E*, die die Gestalt dieses Theiles *O* besser entwickeln. Aus demselben Grunde, um die Form besser zu zeigen, sind sie hier auch ohne das Tischchen dargestellt, und zwar Figur *Ex* etwas von unten, *E* im Profil.

T kleiner Knopf des darunter liegenden Zahneisens. Dies ist der Knopf, den man an sich ziehen muss, wenn man den Riegel aus der Einkerbung, in welcher er sich gerade befindet, los machen will, um das Brettchen höher oder niedriger zu stellen. (Man sehe, was kurz vorher über dieses Zahneisen gesagt worden ist.)

Figur *Ex* und *E*. Einzelne Darstellungen des Stückes *O* zum besseren Verständniss desselben und wie das Zahneisen anzubringen ist.

Ausser dem kurz vorher über die Figuren *Ex* und *E* Gesagten ist noch zu bemerken, dass man auf der unteren Seite des Stückes *O* eine viereckige eiserne Platte sieht, welche das Innere, wo sich der einfache Mechanismus des Zahneisens befindet, abschliesst. An dieser eisernen, an den vier Ecken in das Holz eingeschraubten Platte ist der Riegel mit der Feder befestigt, von dem

man hier nur den Knopf *T* sehen kann. Zu einer in dem ausgehöhlten Stück des Theiles *O* angebrachten Oeffnung nach der Strebe *b* zu, passt der Riegel und schiebt sich in die gezahnten Vertiefungen, von denen man einen Theil sehen kann; den Riegel und die Feder aber kann man nicht sehen, weil sie im Innern des Stückes *O* verborgen liegen.

Figur *F* allein

stellt das Tischbrettchen von oben gesehen dar, mit dem Stäbchen *XO*, welches es in zwei gleiche Theile theilt, *h* um das Bild darauf zu stellen, *p* um Pinsel etc. darauf zu legen, etc. etc.

Figur *B*. Dieselbe Staffelei wie Figur *A*.

Diese hier ist von hinten gesehen, was für die Kenntniss der Henkel oder Oesen *q* und einiger anderen Ausführungen wegen nothwendig war. Da aber dieselben Theile bei beiden Staffeleien mit denselben Buchstaben bezeichnet sind, werde ich auf die bereits bei Figur *A* erklärten Theile so wenig wie möglich eingehen.

qq hölzerne, hinten am Brettchen *gx*, das mit dem Tischbrettchen der Staffelei zusammenhängt, angebrachte Henkel oder Oesen. Diese Oesen, hier aus hartem Holze gemacht angenommen, würden besser noch aus polirtem, rundem, etwa vier bis fünf Linien im Durchmesser haltenden Eisen gemacht, wodurch sie noch brauchbarer und sicherer werden würden. Ich also rathe zum Eisen. Die Endigungen dieser Oesen würde man dann ein wenig platt schmieden und an diesen Punkten mit Schrauben fest machen lassen müssen.

Die Oeffnungen dieser Oesen *qq* von rechts nach links, müssen so breit sein, wie man hier sieht, um bequem über die beiden Streben *cc* der Staffelei, die von oben an allmälig nach unten weiter auseinandergehen, fort zu können, denn sonst könnte man das Tischbrettchen nicht so tief herunterlassen, als man wollte. Die beiden Streben *cc* müssen also eben zwischen dem Brettchen *gx* und der inneren Seite der Oesen *qq* mit leiser Berührung hindurchkönnen.

Diese Oesen sollen das Tischbrettchen immer in derselben Stellung zum Körper der Staffelei erhalten. Es ist sehr leicht zu begreifen, dass, da das Tischbrettchen mit seinen Schubkästen nur an dem hölzernen Stück *O* befestigt ist, es nach und nach durch den Gebrauch ausweichen und sich ein wenig von den Streben *cc* trennen könnte, die Oesen *qq* aber halten es an seinem Platz und lassen es nicht von einer der drei Hauptstreben der Staffelei abweichen.

d ist derselbe Theil, der bei der Staffelei *A* mit *dx* bezeichnet ist. Man sieht ihn hier von hinten, er hat eine dreieckige Gestalt mit abgerundeten

Seiten, während der nach hinten liegende Rand oder Winkel abgeplattet oder abgeschnitten ist, um hier den Schwanz *e* der Staffelei anbringen zu können.

An diese abgeschnittene Kante, jetzt eine Fläche, wird ein hölzernes Stück *r* angefügt und befestigt, welches das Charnier für den Schwanz *e* abgiebt.

r hölzernes, mit Leim oder Schrauben an das dreieckige Querholz *d* bei Figur *B*, oder *dx* bei Figur *A* angesetztes Stück. Es ist hinlänglich ausgeschnitten um das Obertheil des Schwanzes *e* aufzunehmen. Ein eiserner, genügend (zwei Linien im Durchmesser) starker Bolzen geht von einem Ende zum anderen durch diesen Theil *r* und ebenso durch den darin eingefügten Schwanz *e*, so dass hierdurch ein sehr festes, einfaches Charnier gebildet wird, das dem Schwanze gestattet, selbst so weit von der Staffelei entfernt zu werden als nöthig ist, um den runden Riegel *k* frei zu machen, wenn man die Staffelei zusammenlegen will, damit sie nicht zu viel Platz fortnimmt.

Den Schwanz *e* kann man auf verschiedene Weise einsetzen; diese erscheint mir gut und ihren Zweck vollkommen zu erfüllen, da sie sicher und zugleich einfach ist.

Wenn zu befürchten ist, die Staffelei könne vorn überfallen, so hakt oder befestigt man hinten unten an dem Schwanze *e* ein recht gewichtiges Stück Eisen oder Blei in irgend einer Weise so, dass dasselbe den Fussboden nicht berührt.

Figur *D*. Der Malstock als Handstütze.

Es ist dies die allgemeinste und einfachste Handstütze.

a Hölzerner, mit Baumwolle und Leder umgebener Knopf, damit das obere Ende dieser Handstütze die Leinwand nicht beschädigen kann.

Im Uebrigen besteht diese Handstütze einfach aus einem ungefähr fünf bis neun Fuss langen Stocke von leichtem Holze, der unten ein wenig dicker als oben beim Knopfe ist.

Den Malstock *D* hält man mit der linken Hand bei *D D* zu gleicher Zeit mit der Palette und einigen für die verschiedenen Töne erwählten oder schon hierfür gebrauchten Pinseln, und lässt die rechte Hand darauf ruhen, während derselbe quer über das Bild rechts oben an dieses angelehnt wird.

Figur *C*. Neue Handstütze, welche mit zwei Häkchen *X* an den Arm *F* angehängt wird.

An der Staffelei *B* sieht man dieselbe von hinten.

Betrachtet man nach und nach die hier dargestellten vier Armstützen, so wird man sie alle als eine und dieselbe erkennen. Die mit *C* bezeichnete ist von hinten perspectivisch, die mit *C C* bezeichnete von vorn gesehen.

Ein anderes Fragment eben dieser Handstütze sieht man als Figur *CC* an den Arm der Staffelei *A* angehakt und man hat den gewöhnlichen Malstock hinzugefügt, um zu zeigen, wie derselbe auf einem der eisernen Häkchen *g* sich stützen muss, — eine grosse Hülfe für die Hand.

Figur *C V* ist nur ein perspectivisch gezeichnetes Stück davon, um die Haken *X* zu zeigen, an welche diese neue Handstütze an den Arm *F* angehängt wird. Es ist immer eine und dieselbe wie Figur *CC*.

Um über nichts einen Zweifel bestehen zu lassen, wird über jede dieser Figuren eine kurze Erklärung folgen.

Figur *C*. Besondere Erklärung der von hinten gesehenen und an den Arm der Staffelei *B* gehängten Handstütze *C*.

a Brettchen von vier Zoll Breite bei vier Linien Dicke. Seine Länge richtet sich nach der Höhe, in welcher der Arm *F* befestigt ist; es muss aber bemerkt werden, dass es gut ist, wenn der Arm *F* mindestens so hoch wie hier angebracht wird, wenn nicht höher, denn je höher der Arm an der Strebe *a* der Staffelei angebracht ist, um so weniger schräg wird die daran gehängte Handstütze hängen, weil sie dann länger ist, aber unter allen Umständen muss der Untertheil des Brettchens *a* sich an den vorderen Rand des Tischchens *hig* anlehnen und darf nur einen halben Zoll darüber hinausgehen, um nicht den Knieen des Malers im Wege zu sein. Dies also, wohl gemerkt, giebt die genauere Länge des Brettchens *a*, welches die Hauptmasse der neuen Handstütze *C* bildet.

Man soll also dies Brettchen *a* so lang machen als die Entfernung von dem Arm *F* oben bis einen halben Zoll unter dem Tischbrettchen, worauf das Gemälde steht.

Wenn man bedenkt, dass Arm sowohl wie Tischbrettchen, beide an derselben beweglichen Strebe *a* befestigt sind, die wiederum fest mit dem Stück *O* zusammenhängt, wo das Zahneisen ist, so wird die Entfernung von *F* bis zum Tischbrettchen immer dieselbe bleiben, mag man das Zahneisen und das damit zusammenhängende Tischchen, den Arm, die Armstütze hoch oder niedrig stellen etc. In jedem Falle also wird das Brettchen *a* die gehörige Länge haben, wenn dieselbe so, wie eben besprochen worden, festgestellt ist.

f Holzstreifchen, um das Holz des Brettchens *a* zu verstärken, damit die Haken *g* besser darin haften, was bei der einfachen Dicke des Holzes, die nur vier Linien beträgt, nicht der Fall sein würde.

Der Streifen Holz *f* wird auf der rechten Seite des Brettchens *a* aufgeleimt und zugleich zu den Falzleisten *d* des Brettchens *b* gebraucht, das mit

der Ellbogenstütze zusammenhängt, deren Erklärung sogleich gegeben werden soll.

Der Streifen oder Stab *f* wird längs der ganzen Länge der Handstütze *a* fortlaufen und sieben bis acht Linien dick, einen Zoll breit sein. In diesen Holzstreifen bohrt man der Länge nach die Löcher für die Häkchen *g*.

X zwei Haken von abgerundetem Eisen, oben am Brettchen *a* angebracht, um es an den Arm *F* anhängen zu können, dessen obere Kante gleichfalls abgerundet ist, damit die Handstütze leicht über den Arm nach rechts und links hingleiten, d. h. näher oder weiter von dem Staffeleikörper gebracht werden kann, je nach dem man es gebraucht.

g eiserne Häkchen, um sie in die von zwei zu zwei Zoll rechts am Rande des Brettchens *a* und durch den Streifen *f* gemachten Löcher, von denen oben gesprochen ist, stecken zu können.

Die Häkchen *g* sind zum Herausnehmen, um ihre Stelle wechseln und sie in der gewünschten Höhe einstecken zu können.

Besondere Beschreibung der Ellbogenstütze, welche am Brette *a* angepasst ist. (Man sehe den Text.)

b kleines Brettchen von hartem Holze, das als Gestell in den rechts und links am unteren Theile des Brettchens *a* bis zur Mitte seiner Höhe angebrachten Falzen läuft.

Dieselben Holzstreifen *d*, welche die Falze machen, können auch weiter hinauf zur Verstärkung des Holzes angewendet werden, wenigstens rechts, wo die eisernen Häkchen *g* angebracht sind. (Man sehe bei *f*.)

c kleines Brett, um den Ellbogen darauf zu stützen, das mit einem kleinen Kissen von Maroquin belegt werden kann.

Getragen wird dieses kleine tischartige Brettchen *c* durch eine hölzerne Console *e*, beide Stücke sind mit dem Brette *b* verbunden.

e Console, welche die Ellbogenstütze *c* trägt.

Man hat darauf zu achten, dass die Console *e* breit genug ist, um in den beiden Falzleisten *d d* laufen zu können; das Tischbrettchen *c* aber, welches auf der Console *e* befestigt ist, muss breiter, überhaupt grösser sein, und man muss rechts und links ein Stückchen Holz ausschneiden, damit es nicht durch die Falzleisten *d d* gehindert ist, sondern bequem über dieselben hingleiten kann.

Man bemerkt auf einem Theile und zwar in der Mitte des Brettchens *a* eingeschnittene kerbartige Vertiefungen; diese sollen den Riegel eines kleinen in der Console *e* angebrachten Zahneisens aufnehmen. Dieses kleine Zahneisen ist dem bei den Staffeleien *A* und *B* beschriebenen vollkommen ähnlich. Man bemerkt ebenfalls einen kleinen Knopf *e T*, den man mit dem Zeigefinger zurückzieht, wenn man die Ellbogenstütze hoch oder niedrig stellen will. Denn da

die ganze Ellbogenstütze zusammenhängt, so wird dadurch begreiflicherweise diese selbst auf und ab gelassen, so dass man den Ellbogen in einer Höhe, die man wünscht, stützen kann. (Man vergleiche den Text hiermit.)

d d die beiden Falzleisten, in denen sich das Brett *b* bewegt.

e T kleiner Knopf des in der Console *e* verborgenen Zahneisens.

Man gebraucht diese Ellbogenstütze nur äusserst selten und nur, wenn man sehr kleine Details malen will; dann, oder wenigstens meistentheils, stützt man die rechte Hand, welche den Pinsel hält, unmittelbar am Brettchen *a*, ohne den Malstock *D* zu gebrauchen.

Braucht man die Ellbogenstütze nicht, so kann man sie fortnehmen, indem man sie längs der Falze nach unten gleiten lässt, bis sie aus den Falzleisten herausgeht; dann hat man nur das Brett *a* mit einigen Häkchen, um das obere Ende des Malstocks *D* darauf zu stützen, auf den man nun die rechte Hand leicht auflegt, während die linke ihn bei *D D* hält. (In Figur *C C* bei Staffelei *A* sieht man, wie der Malstock *D* auf dem Häkchen ruht.)

Der Sicherheit wegen, damit der Riegel des Zahneisens die eingekerbten Vertiefungen des Brettes *a* der Handstütze *C* nicht beschädige, bedeckt man sie, wie die Zahnleiste der Staffelei mit einem sehr dünnen Messingstreifen. (Man sehe die Erklärung über die Zahnleiste der Staffelei unter Buchstaben *b* daselbst.)

Figur *C C*. Die Handstütze allein, von vorn gesehen.

X die eisernen Häkchen, um sie an den Arm *F* anzuhaken.

Noch eine Figur *C C* bei Staffelei *A*. Stück derselben Handstütze von vorn gesehen.

Figur *C V*. Besonders dargestelltes Stück derselben Handstütze *C C*, um die abgerundeten Eisenhaken *X*, womit man sie an den Arm *F* anhakt, besser sehen zu lassen.

Da sich bei allen vier Darstellungen der Handstütze dieselben Buchstaben befinden, so kann man sich nach allen Seiten hin bei einer oder der anderen Raths erholen.

Tafel V.

Staffelei mit der Stellschraube, beweglicher Vorhang, Vertreiber.

Figur *A*. Staffelei mit der Stellschraube.

Da diese Staffelei im Allgemeinen dieselbe Gestalt wie alle übrigen hat, war ihre vollständige Darstellung unnöthig und nur die Stellschraube und die

hölzernen Theile, wo sie angebracht ist, mussten dargestellt werden. (Weitere Erklärungen sind im Text nachzulesen.)

AAA die drei mit *A* bezeichneten Stücke sind fest zusammengeleimt und überdies durch zwei gute Schrauben verbunden, so dass sie zusammen nur ein Stück bilden. Dies Stück hat in der Mitte eine viereckige Oeffnung, um die mittlere Strebe der Staffelei durchzulassen; die Oeffnung des hölzernen Stückes *AAA* muss sehr genau passen, damit das Tischbrettchen *D* nicht bei der Strebe *C* wackele, jedoch bequem darau heraufgleiten kaun.

B Schraube von hartem Holze, um das Tischbrettchen *D* in der verlangten Höhe festzustellen.

C mittlere Strebe der Staffelei. Gegen diese Strebe drückt das Ende der Schrauhe *B*, wenn man diese dreht, um das Brettchen *D* festzustellen.

D Tischbrettchen, auf dem das Gemälde ruht, in festem Zusammenhange mit dem Stücke *AAA*, mit welchem es sich bewegt. Es ist seiner ganzen Länge nach in zwei gleiche Theile getheilt, wie die einzelne Figur *F* auf Tafel IV. sehen lässt.

f Holzstäbchen, angeleimt am vorderen Rande des Brettchens *D*.

g der andere Holzstab, welcher das Brett seiner Länge nach in zwei gleiche Theile theilt. (Man sehe Tafel IV, Figur *F*.)

Das Tischbrettchen muss bequem an den drei Hauptstrehen der Staffelei *ECE* hingleiten können. Damit die Reibung so sanft und unfühlbar wie möglich sei, reibt man die drei Streben trocken mit Seife ein.

Will man von dieser Staffelei, die viel einfacher als die mit dem Zahneisen und der Feder ist, Gebrauch machen, so würde es doch rathsam sein, den eisernen Arm *F* anzubringen, dann aber muss auch die bewegliche Strebe *a*, die sich auf der mittleren Strebe bewegt, angebracht werden, ohne dieses kann die Handstütze *CC* sich nicht mit dem Brette und dem Arme bewegen, was oft sehr störend sein würde. (Für Strebe *a* sehe man Tafel IV.)

Figur *O*. Beliebig zu stellende Gardine.

Diese Figur stellt ganz klein eine Gardine mit ihrer Einrichtung von Eisen dar. Dieses Eisen ist galgenförmig; an den horizontalen Arm wird durch Ringe der Vorhang aufgehangen, wie das gewöhnlich ist. Das Eisen ist cylinderförmig.

Der verticale Theil 3 des eisernen Winkels oder Galgens ist länger als der andere und durch zwei eiserne Ringe 2 2 in einer passenden Entfernung an der Mauer *ii* so befestigt, dass, nachdem man den Winkel von oben her in den unteren gesteckt hat, man ihn durch den oberen bringen kann; dann steckt man einen kleinen eisernen Bolzen 5 entweder oberhalb des Ringes unten oder des Ringes oben, um Gardine und Galgen an ihrem Platze festzuhalten.

Angebracht wird dieser Winkel an der inneren Ecke der Fenstereinfassung, d. h. der, die in das Zimmer vorspringt, und zwar auf der rechten Seite von Jemandem, der sich gerade vor das Fenster stellte, so dass der Maler alles Licht zwischen sich und dem Vorhang hat.

Durch diese Vorrichtung, durch welche man beliebig die Gardine dem Fenster ferner oder näher bringen kann (weil die Gardinenstange sich wie eine Thür in ihren Angeln bewegt), kann der Maler nach seinem Willen die Masse des Lichts bestimmen, die er auf die Person, welche er malt, will gelangen lassen. Auch kann er es durch Erhöhung des Vorhangs um mehrere Zoll verändern, indem man den kleinen Bolzen 5 in verschiedene, zu diesem Zwecke in die verticale Stange des Galgens von oben nach unten angebrachte Löcher, welche entweder oberhalb des Ringes von unten oder unterhalb des Ringes von oben angebracht sind, höher oder niedriger einsteckt.

Will also der Maler etwa eine Beleuchtung sehr hoch von oben auf sein Modell kommen lassen, so kann er doch für sich alles Licht des Fensters reserviren, wenn es ihm passt. (Weitere Erläuterungen muss man im Texte nachlesen.)

ii vorspringende Mauerecke der Fenstereinfassung.

2 2 die beiden eisernen Ringe, die als Hespen für den eisernen Winkel gebraucht werden. Sie müssen verhältnissmässig weiter, einer vom anderen, entfernt sein, um die Gardine beliebig hoch oder niedrig stellen zu können, und ebenso muss die verticale Stange länger nach oben und nach unten gehalten werden.

3 3 verticale Stange des Winkels oder Galgens.

4 horizontale Stange desselben, woran der Vorhang hängt.

5 kleiner, eiserner Bolzen, der den Galgen abhält herunterzusinken.

R Gardine von genügender Länge, so dass kein Licht unter dieselbe auf das Modell gelangen kann.

Nach der Fensterseite muss dieser Vorhang von schwarzer Baumwolle, nach dem Innern des Zimmers zu doppelt von weisser Baumwolle sein. (Der Grund dazu ist im Texte nachzulesen.)

S über die Ringe hinausragender Rand des Futters von weisser Baumwolle, damit der Gegensatz gegen das vom Fenster kommende Licht nicht zu schneidend für die Augen des Modells werde.

Figur *F.* Kleiner Dachspinsel (Vertreiber).

(Natürliche Grösse.)

Dieser Dachspinsel ist in eine starke Federpose gefasst, die durch umgewickelten Bindfaden stärker gemacht worden ist. Er hat die Form eines

runden Besens, die Haare müssen ganz gleichmässig hoch stehen, ihre natürliche feine Haarspitze haben und nicht etwa mit der Scheere gleich gemacht sein. Diese Art Pinsel macht niemals eine Spitze und wird nie in Oel getaucht.

Figur *G*. Grosser, flacher Dachspinsel (Vertreiber).

(Natürliche Grösse.)

Dieser Dachspinsel, in der Form einer Gänsepfote, ist in Weissblech gefasst, woran er mit einer Darmsaite (oder Draht) sehr befestigt, gewissermassen angenäht ist. Man taucht ihn niemals in Oel und braucht ihn, um grosse Parthieen in Hintergründen, einen Himmel, Gewänder etc. zu vertreiben. Desgleichen auch um Gemälde damit zu firnissen. (Weiteres im Text.)

Tafel VI.

Blendrahmen mit Keilen (Keilrahmen), Pinsel etc.

Figur *B*. Blendrahmen mit Keilen (Keilrahmen).

Dieser Blendrahmen ist halb auseinandergenommen dargestellt, damit ein Tischler danach einen ähnlichen machen und nun die Zapfenlöcher oder Fugen und Zapfen sehen kann, sowie die kleinen, in der Dicke des Holzes angebrachten Löcher für die Keile, die man hineintreibt, wenn man die Leinwand, nachdem sie auf dem Blendrahmen festgenagelt ist, sehr stark anspannen will.

A die vier Brettchen des Blendrahmens.

b die acht kleinen Zapfenlöcher für die Keile *o*.

o die acht Keile, von denen aber eine Anzahl nur mit kleinen Strichen angedeutet ist, um der Zeichnung grössere Deutlichkeit zu geben.

Diese Keile müssen aus hartem Holze gemacht werden und dürfen nur eine starke Linie dick, zwei bis drei Zoll lang und am oberen Ende zwölf bis funfzehn Linien (bei Rahmen von kleiner Ausdehnung, wie etwa von ein bis zwei Fuss) breit sein. Bei grösseren Blendrahmen werden sie stärker gemacht. Der Rahmen hier ist zu zwei Fuss Höhe und mindestens einem Fuss Breite angenommen.

Figur *C*.

Dieser Rahmen ist bereits fertig mit seiner Leinwand bespannt. Er ist von hinten gesehen, und obwohl hier viel kleiner als Figur *B* gezeichnet, muss

man sich ihn viel grösser denken, da er in der Mitte durch ein Querstück *K* verstärkt ist. Nur um Raum zu ersparen, ist er hier so klein und innerhalb des anderen Rahmens gezeichnet worden. Uebrigens macht man die Blendrahmen in allen Grössen und den verschiedensten Verhältnissen, wie man sie gerade gebraucht; immer aber muss je im Verhältniss zur Grösse das Holz dicker oder dünner gehalten werden.

Wesentliche Bemerkung.

Die vier Brettchen des Blendrahmens müssen von der Seite an, wo die Leinwand festgenagelt wird, abgeschrägt sein, und zwar nicht allein an den äusseren scharfen Kanten rings um den Blendrahmen, sondern viel mehr und viel nothwendiger noch der ganzen Breite der Brettchen nach, von den äusseren Rändern beginnend und allmälig nach den inneren Rändern zu absteigend, so dass die Holzdicke dieses inneren Randes wenigstens ein paar Linien geringer als die des äusseren Randes ist.

Diese Vorsichtsmassregel ist sehr nothwendig, weil ohne dieselbe der Maler, wenn er mit dem Pinsel aufdrückt, um die Farbe abzusetzen, wodurch die Leinwand etwas eingebogen wird, immer ohne es verhindern zu können, gegen die inneren Kanten der Brettchen drücken würde, und dies würde einen sehr beträchtlichen und nicht zu beseitigenden Eindruck auf die Leinwand rings um das Gemälde herum hervorbringen. Um diesem Uebelstande auszuweichen, muss daher ein genügender Zwischenraum zwischen Blendrahmen und Leinwand vorhanden sein, damit sich diese niemals berühren können; — und dazu dient diese Abschrägung.

Ebenso müssen die Querleisten, wenn sie bei Blendrahmen angewendet werden, ungefähr um zwei Linien zurückgesetzt werden. Und da bei einer solchen Querleiste *K* eine Abschrägung nichts nutzen würde, indem ja keine der beiden Kanten die Leinwand berühren soll und darf, so muss man die Dicke des Holzes bei solcher Querleiste um eine oder zwei Linien geringer als die Breite der äusseren Ränder der vier Brettchen des Blendrahmens halten.

D die vier Brettchen des Blendrahmens. Man wird bemerken, dass sie an den vier Verbindungspunkten ein wenig auseinandergetrieben sind, was durch die Keile, wenn sie die Leinwand sehr straff angespannt haben, hervorgebracht wird, da dies eben nur durch das Auseinandertreiben der Brettchen zu bewerkstelligen ist.

Ein anderes Mittel, um dem Holze eines Blendrahmens grössere Festigkeit zu geben.

(Man vergleiche Blendrahmen Figur *C*, unten unter Buchstaben *I*.)

I Verstärkung, bestehend aus einer kleinen, einige Linien dicken Platte, welche dem Holze in den vier Ecken grössere Festigkeit geben soll, wenn

man befürchtet, dass die Fugen für die Zapfen dasselbe zu schwach gemacht hätten, so dass man die Leinwand nicht anspannen kann, ohne sie zu zerbrechen.

Diese kleinen Platten sind von hartem Holze und werden vermittelst vier kleiner Nägel auf derjenigen Hälfte derselben, wo sich der Buchstabe *b* befindet, auf die Brettchen des Rahmens, jenseits des Theiles, wo die Fugen und Zapfen sind, also nach der Mitte zu, angenagelt.

Obgleich nur an der einen Seite angenagelt, sind diese kleinen Platten nichtsdestoweniger fest genug, um auf der nicht angenagelten Stelle, die sich gerade über der Verbindung der Brettchen befindet, Widerstand zu leisten und die Zusammenfügung am Auseinandergehen oder Zerbrechen zu verhindern, obgleich das Holz des Blendrahmens an der Stelle dieser Fugen nur eine geringe Dicke hat.

Man sieht rings um den Rahmen in Figur *C* die Art und Weise, wie die Leinwand auf die Dicke des Holzes aufgenagelt ist. (Man vergleiche im Texte die dahin gehörigen Stellen der dreiundzwanzigsten, vierundzwanzigsten, sechsundzwanzigsten und siebenundzwanzigsten Lection.)

K Querleiste zur Befestigung, hier nur mit Punkten angegeben (um jeden Irrthum zu verhindern). Auch sie hat Keile und jede Querleiste, die man zur Verstärkung des Blendrahmens und um ihn nach Massgabe seiner Verhältnisse im Winkel zu erhalten, für nothwendig hält, bedarf der Keile. Nur bei mehr als zwei Fuss grossen Rahmen wendet man diese Querleisten an.

L Rückseite der Leinwand.

M Querleisten in schräger Richtung in den Ecken, um Blendrahmen von grossen Dimensionen eine Verstärkung zu geben. Bei Rahmen von zwei Fuss und darunter wendet man sie niemals an.

Auch diese schräg angebrachten Querleisten müssen zwei Keile haben, wie alle Leisten, aus denen ein Blendrahmen besteht. Es muss stets beachtet werden, dass, um die Leinwand anspannen und die Keile anwenden zu können, alle Stücke durchaus die Freiheit und Fähigkeit sich bewegen und auseinander gehen zu können, behalten müssen und dass nur die Leinwand die feste Verbindung aller dieser Theile herstellt. Wählt man diese letztere Construction, so werden diese Querleisten *M* in allen vier Ecken des Blendrahmens angebracht.

bb die kleinen Fugen oder Zapfenlöcher, in welche die Keile eingetrieben werden.

oo die Keile, welche immer einen rechten Winkel auf der Seite haben, wo sie den Blendrahmen berühren, während die andere in einem spitzen Winkel abfällt und zugeschrägt ist. Die Spitze des schmalsten Winkels der Keile wird abgeschnitten und abgerundet, damit sie die Leinwand nicht durch-

bohren kann, was bei einem sehr zugespitzten Winkel leicht der Fall sein könnte. Es genügt, fünf bis sechs Linien abzuschneiden. Auch an der breiten Seite der Keile wird der spitze Winkel etwas abgerundet.

Kleine Figur P[1]).

Diese Figur stellt eine gewöhnliche Leinwand von fünf bis sechs Fuss Höhe zu drei Fuss Breite dar. Beide Seiten dieser Leinwand sind grob, in verschiedenen mehr oder weniger dunklen und hellen Tönen, immer aber in einer leichten und unbestimmten Weise bemalt, um sowohl zu einem passenden Hintergrunde für irgend welchen Gegenstand, als auch um auf das lebende Modell einen stärkeren Reflex zu werfen, verwendet zu werden. Diese Leinwand muss oben und unten eine hölzerne Stange oder eine Rolle, so lang als die Leinwand breit und einen Zoll oder achtzehn Linien dick, haben. Die eine dieser Rouleauxstangen ist oben angenagelt, um die Leinwand aufhängen zu können, die andere Stange unten, um sie durch ihr Gewicht straff zu ziehen, beide, um zu verhindern, dass sie fällt oder Wellen macht. Diese Leinwand hängt man nun so viel Fuss hoch auf, wie man es wünscht, und braucht man sie nicht, so rollt man sie auf eine der beiden Stangen auf und legt sie in irgend einen Winkel, wo sie nicht im Wege ist. (Man vergleiche den hierher gehörenden Text der neunzehnten Lection.)

T viereckiger, hölzerner Stab, von ungefähr sieben Fuss Länge und zwei Zoll Breite, von zwei zu zwei Zoll mit Löchern versehen, in die man einen Haken steckt, der dazu gebraucht wird, dass man die Leinwand in der gewünschten Höhe aufhängen kann.

V kreuzförmiges Fussgestell, in dessen Mitte die senkrechte Stange T befestigt ist.

U obere Ansicht dieses kreuzförmigen Fussgestelles.

S bemalte oder vielmehr auf beiden Seiten mit verschiedenen Tönen angestrichene Leinwand. (Weiteres im Text der neunzehnten Lection.)

X kleiner eiserner Haken oder hölzener Pflock, um die Leinwand so hoch, als man es wünscht, aufzuhängen.

Y kleines, linealartiges Brettchen von drei Zoll Breite und zwei oder drei Linien Dicke und einer Länge, die der Breite der Leinwand gleichkommt, also etwa drei Fuss.

Dieses linealartige Brettchen wird mit einer einzigen Schraube in der Mitte der Stange T befestigt, damit man es nach Belieben parallel mit der

1) Auf der Kupfertafel fehlt bei der Darstellung dieser Figur das Querlineal in der Mitte derselben und dabei die Bezeichnung Y. Beides ist leicht hinzuzudenken.

Stange *T* umdrehen kann. Es soll die Leinwand halten, damit dieselbe, wenn sie aufgehängt ist, nicht schwanken kann, und dann wird es zu diesem Zwecke kreuzweis aufgestellt, dagegen wird es herabgelassen (wo es dann parallel mit der Stange *T* diese deckt), damit es nicht im Wege ist, wenn man das Gestell nicht gebraucht und bei Seite setzen will.

Borst- und Haarpinsel.

(Siehe den Text.)

Alle hier abgebildeten Pinsel sind in natürlicher Grösse dargestellt und nur die hölzernen Stiele fehlen, deren Abbildung überflüssig wäre. Auch die Stiele der Pinsel Nr. 3 und Nr. 5 sind abgebrochen dargestellt, während sie eigentlich zwölf Zoll lang sein müssen.

Nr. 1. Iltispinsel.

Iltispinsel mit auseinandergehenden Haaren (besenförmig). Er hat ein festes Haar und ist in einer starken Federpose angebracht, in die man einen hölzernen Stiel steckt.

Nr. 2. Iltispinsel.

Kleinerer Iltispinsel. Man wird nicht vergessen haben, dass Iltis- und Dachspinsel niemals weder in Oel, noch in die Farben auf der Palette getaucht werden.

Nr. 3. Kleiner, weicher Borstpinsel.

Kleiner, weisser Borstpinsel von seidenartigem Haar, an einem hölzernen Stiele ohne Pose angebracht und gebunden. Die kleinsten Pinsel sind fast kleiner als hier Nr. 3, oder genauer, sie sind um ein Drittheil kleiner im Durchmesser und um ein geringes weniger lang. Genug, sie werden in allen Grössen und Dimensionen fabricirt. Diese kleinen Borstpinsel müssen, wenn sie auch seidenartig sind, doch eine gewisse Elasticität und Festigkeit haben und immer eine sanfte und weiche Spitze bilden; niemals darf aber mit der Scheere die natürliche feine Endigung des Haars abgeschnitten sein.

Nr. 4. Marderpinsel.

Dies sind die besten unter allen Pinseln. Man macht sie auch noch viel kleiner, aber bei der Oelmalerei hat man selten ein Bedürfniss, diese zu gebrauchen.

Nr. 5. Dicker Borstpinsel von gelblich-weissen Borsten.

Er ist an einen verhältnissmässig dicken Stiel von Holz gemacht und gebunden. Man braucht dergleichen, um die Farbe beim Malen grosser Parthieen

aufzutragen, zumal für Hintergründe, Gewänder, Möbel etc. Er muss eine runde, sehr abgestumpfte Spitze haben, welche stets von den natürlichen Endigungen der Haare gebildet werden muss. Die besten sind ein wenig gebaucht und niemals darf sich ein Haar von selbst von der Masse des Pinsels trennen und abstehen.

Es ist von wesentlicher Bedeutung, dass sie gut gebunden sind, und man muss sich solche anschaffen, die mit Messingdraht, der sich fast niemals auflöst, gebunden sind.

Obgleich hier nur wenige Pinsel dargestellt sind (was hinreichend erschien, um daran zu zeigen, welche Form sie haben müssen, wenn sie gut sein sollen), so muss man sich doch selbstverständlich eine viel grössere Anzahl anschaffen, indem man mit den kleinsten, die noch weniger Volumen als Nr. 3 haben, beginnt, und allmälig, der Dicke nach ansteigend, vorwärts geht, bis zu den voluminösesten wie Nr. 5 und selbst zu noch grösseren und dickeren, wenn man grosse Bilder malen will. Auch muss man mehrere Pinsel von derselben Grösse haben, zumal von den kleineren und mittleren Dimensionen, denn ohne diese würde man viel Farbe und viel Zeit verlieren, wenn man den Pinsel immer reinigen wollte, so wie man einen anderen Ton gebraucht, was doch jeden Augenblick geschieht. Mit vierundzwanzig mittleren und kleinen wird man durchaus nicht zu viel haben, und etwa acht, sechs oder mindestens vier von den dickeren gebrauchen, die ganz grossen ausgenommen, von denen man vielleicht an zweien genug hat.

Tafel VII.

Vom Holz der Paletten, ihrer Form und dem Näpfchen für das Trockenöl.

Die Form dieser Paletten ist sehr bequem. Man muss sie noch einmal so gross und Alles in demselben Verhältniss, wie hier auf der Kupfertafel angegeben ist, machen lassen.

A ovales Loch, durch welches der Daumen der linken Hand gesteckt wird, während die Hand selbst unter der Palette bleibt, um als Stütze derselben zu dienen mit Ausnahme eines Theiles des Zeigefingers, den man gekrümmt an den Ausschnitt *B* anlegt, wodurch jedes Schwanken der Palette verhindert wird.

B Ausschnitt, an welchen der Zeigefinger als der dem Daumen nächste, hinkommt.

Der Nagel des Daumens muss rechts vom Loche zu stehen kommen.

C abgeschrägte und abgerundete Kante, die sich der Dicke des Holzes nach auf der Oberfläche der Palette verliert, vom Loche anfangend nach rechts hin. Diese Schrägkante muss sich auf zwölf bis funfzehn Linien Breite nach der Mitte von *C* hin erstrecken und ist hier mit kleinen Strichen angedeutet.

D eine andere, der Abplattung *C* ähnliche Schrägkante; diese, *D*, steht aber nach unten und würde sich wiederum nach rechts hin vom Loche *A* ausdehnen, wenn man die untere Fläche als Oberfläche der Palette annähme.

Diese beiden Schrägkanten bringt man aber an und rundet die Ränder desbalb ab, damit der Daumen durch die scharfen Kanten nicht leidet, besonders wenn man die Palette mehrere Stunden hinter einander halten muss.

E kleines Schälchen oder Näpfchen von Elfenbein, Porzellan oder Glas, um darin etwas Trockenöl bei der Hand zu haben, wenn man es gebraucht und mit der Spitze des Pinsels etwas davon nehmen will.

(Hierüber Weiteres im Texte der elften bis siebzehnten Lection.)

Dies Näpfchen befestigt man mit etwas weichem Wachs[1]).

Das Holz der Palette muss sehr hart, sehr glatt, sehr trocken sein und möglichst wenige Aeste und Knötchen haben. Am unteren Rande und zumal in der Umgegend des Loches *A* lässt man das Holz der Palette doppelt so stark als am oberen Rande, bis wohin es sich allmälig vermindern muss, so dass an dieser Stelle, wo die Töne stehen, das Holz nur ungefähr eine Linie dick ist. (Weiteres im Texte der einundzwanzigsten Lection.)

Anordnung der Töne einer Palette, um Fleisch damit zu malen[2]).

Immer setzt man die Töne nach oben auf die Palette, ungefähr zwei Linien vom Rande entfernt, wie man es hier von *H* bis *H* siebt, in dreifachen

---

1) Dieses weiche Wachs besteht zur Hälfte aus Jungfernwachs und zur anderen Hälfte aus Olivenöl, zu dem ein wenig pulverisirtes Harz hinzugesetzt wird. Dies lässt man in einer zusammengefalteten Karte oder einem grossen Löffel schmelzen. Wenn Oel und Wachs zusammen geschmolzen und gemischt sind, thut man ein Spitzchen Zinnober zu und mischt es gleichmässig damit an, um dem Ganzen mehr Consistenz zu geben. Der für das Näpfchen hier angegebene Platz ist der bequemste; beim Reinigen der Palette nimmt man es ab.

2) Auf der Kupfertafel muss man sich an beiden Seiten der drei oberen Farbenreihen *H H*, *H H* die Ziffern 1, 2, 3 hinzufügen, so dass 1 bei der Reihe steht, die zunächst am äusseren Rande der Palette sich befindet, 3 an der untersten Reihe.

Reihen eine unter die andere, nach dem Loche *A* gebogen und zwar in solcher Weisse, dass die ganze erste Reihe, die dem Rande zunächt ist, die Töne enthält, in denen gar kein Weiss ist; die unmittelbar darunter stehenden sind die Töne, wo ungefähr halb so viel Weiss zu dem darüberstehenden Tone hinzugemischt ist.

Die dritte Reihe ist wiederum zum Theil aus der zweiten Reihe mit einem noch beträchlicheren Zusatz von Weiss gemischt, so dass nun jeder Ton der Reihe am Rande der Palette, zweiundzwanzig an der Zahl, von zwei ähnlichen Tönen gleicher Art, die nur mehr oder weniger Weiss enthalten, begleitet ist, wie das oben im Texte weiter ausgeführt ist; dies macht sechsundsechzig Töne, ohne das Weiss und die neun reinen Farben zu rechnen, die links auf der Palette von (*I*) bis (*L*) stehen.

Um eine doppelte Darstellung zu vermeiden, hat man hier auf derselben Palette sowohl die Töne zur Vollendung der Fleischparthien von *H* bis *H* dargestellt, wie dann darunter die zur Untermalung des Fleisches, der Zahl nach funfzehn für die obere Reihe, was für alle drei Reihen fünfundvierzig Töne von * *V* bis * *V* ergiebt, Weiss und die reinen Farben links auf der Palette nicht gerechnet. Die reinen Farben sind aber die ohne jede Mischung und zum Theil aus den Blasen ausgedrückten.

Man hat sich also immer zu vergegenwärtigen, dass man niemals zwei solcher Sortimente von Tönen auf eine und dieselbe Palette bringt, und dass die Töne für die Untermalung von * *V* bis * *V* ihrer Zeit eben so am Rande aufgesetzt sein müssen, wie hier die von *H* bis *H*.

Das reine Weiss ist stets besonders angegeben.

Die Linie eines jeden Sortiments, welche aus irgend einer Mischung oder reinen Farbe ohne Zusatz von Weiss besteht, ist mit 1 bezeichnet; die Linie darunter oder dieselben Töne, aber mit einem Zusatz von ungefähr der Hälfte Weiss, ist mit 2 bezeichnet; die dritte Linie, also die am weitesten vom Rande entfernte, enthält immer noch dieselben Töne wie 1 und 2, aber mit viel mehr Weiss, sie ist hier mit 3 bezeichnet.

Man bemerkt ferner Ziffern, an der Seite sowohl von *H* bis *H*, wie auch von * *V* bis * *V*. Die Ziffern, die man oben und ausserhalb des Randes der Palette sieht, sind für die zweiundzwanzig auf einander folgenden Tönen mit ihren Abstufungen durch mehr oder weniger Weiss unter ihnen, wodurch also sechsundsechzig Fleckchen Farbe für die Palette von *H* bis *H* herauskommen ohne Zurechnung des reinen Weiss und der anderen reinen Farben.

Die Ziffern für die auf einander folgenden Töne der Palette für die Untermalung von * *V* bis * *V* sind unterhalb der Töne angebracht, funfzehn an der Zahl, was zu je drei in die Tiefe genommen, fünfundvierzig Fleckchen Farbe giebt, reines Weiss und die übrigen reinen Farben ausgenommen.

Nun lese man den Text von Seite 145 bis 161 für die Palette zur Untermalung, und von Seite 210 bis 222 für die Palette zur Uebermalung mit Aufmerksamkeit nach, sowohl in Bezug auf die Mischung jedes dieser Töne für die eine und für die andere Palette, als auch in Bezug auf die Art ihrer Mischung und Anordnung. Wenn man ferner in dem Inhaltsverzeichniss nachliest, wird man immer mit Leichtigkeit die Seite für den Gegenstand finden, den man sucht.

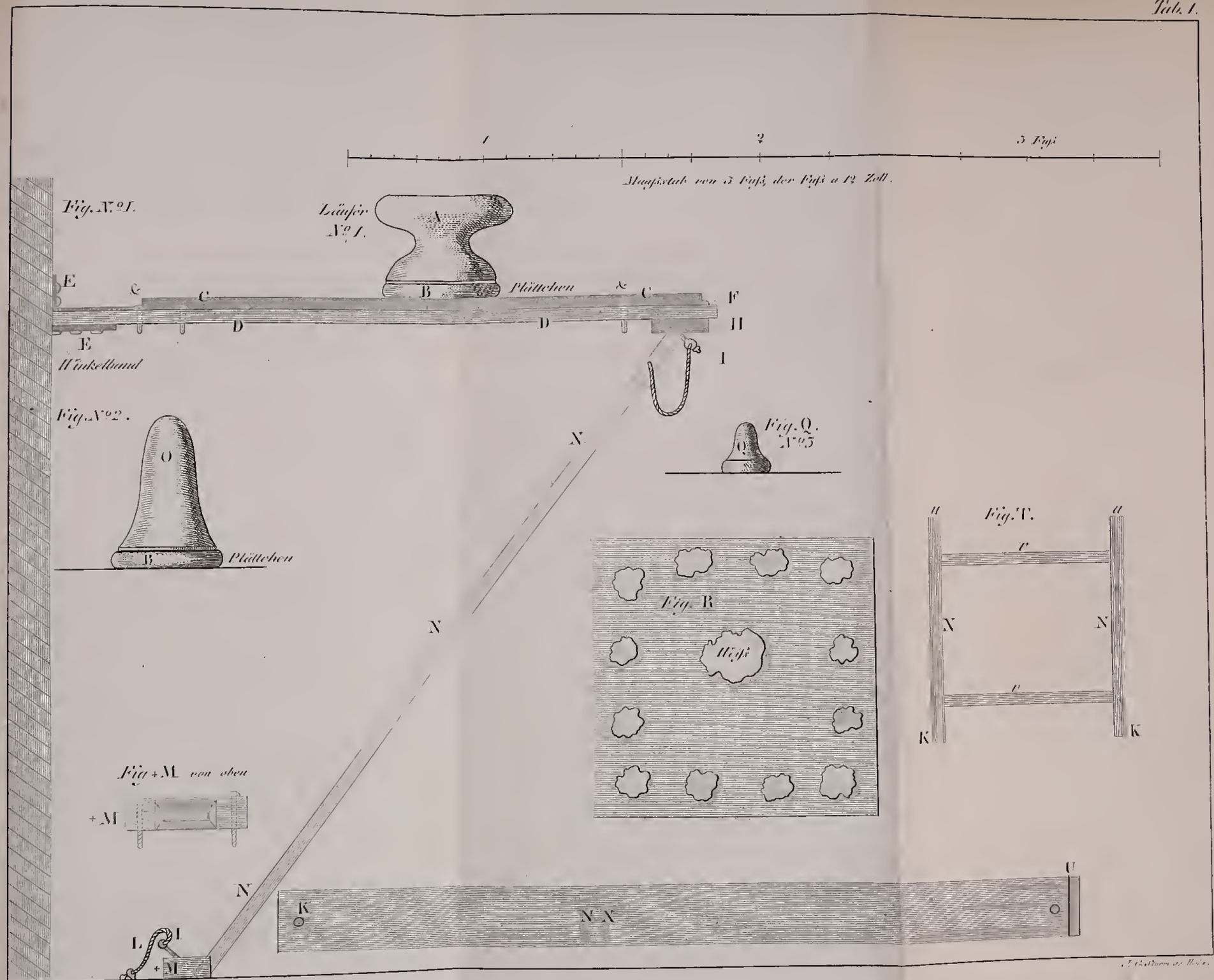
Nr. 1. Auf der linken Seite der Palette sind mehrere Stellen mit Nr. 1 bezeichnet. Die Stellen müssen rein erhalten werden, und zwar um hier mit dem Spachtel die Töne neu zu mischen, die man etwa mitten im Malen gebrauchen und mischen wollte. Alle diejenigen, die sich nicht der Glastafel zur Mischung ihrer Töne bedienen, brauchen diesen Platz, um alle ihre Farben hier zu mischen, was aber, meiner Meinung nach, weniger bequem ist.

Nr. 2. Mit Nr. 2 sind die Stellen rechts auf der Palette bezeichnet, wo man mit dem Pinsel die schon gemischten Töne von Neuem ummischt, wie man nun die Töne für den Gegenstand, den man gerade malt, in den verschiedensten kleinen Mischungen umgestalten muss.

Im Laufe des Tages müssen diese Plätze Nr. 1 und Nr. 2 mehrfach gereinigt werden, sowohl um das Trocknen dieser Masse kleiner Farbenkleckschen zu verhüten, als auch um diese Stellen immer frei, rein und ohne Staub zu haben.

Alle diejenigen, die nach dieser Anleitung ihre Palette aufsetzen wollen, fordere ich hiermit nochmals auf, die Erklärungen, die im Haupttext dieses Werkes gegeben sind, mit Aufmerksamkeit zu lesen. Ich darf wohl hoffen dass sie ohne grosse Mühe dann die Dinge begreifen werden, die ihnen zu lehren versucht sind, und dass sie sich bald mit dem Princip, das als Basis gedient hat, werden vertraut gemacht haben.

Druck von M. Bruhn in Braunschweig.


1
2
3 Fuß
Maaßstab von 3 Fuß, der Fuß a 12 Zoll.
Fig. N.º 1.
Läufer N.º 1.
A
B
Plättchen
C
D
E
F
H
I
Winkelband
Fig. N.º 2.
O
Plättchen
Fig. Q. N.º 3
Q
N
Fig. R
Weiß
Fig. T.
u
v
K
Fig. + M von oben
+ M
L
M
U
N X

Bouvier.

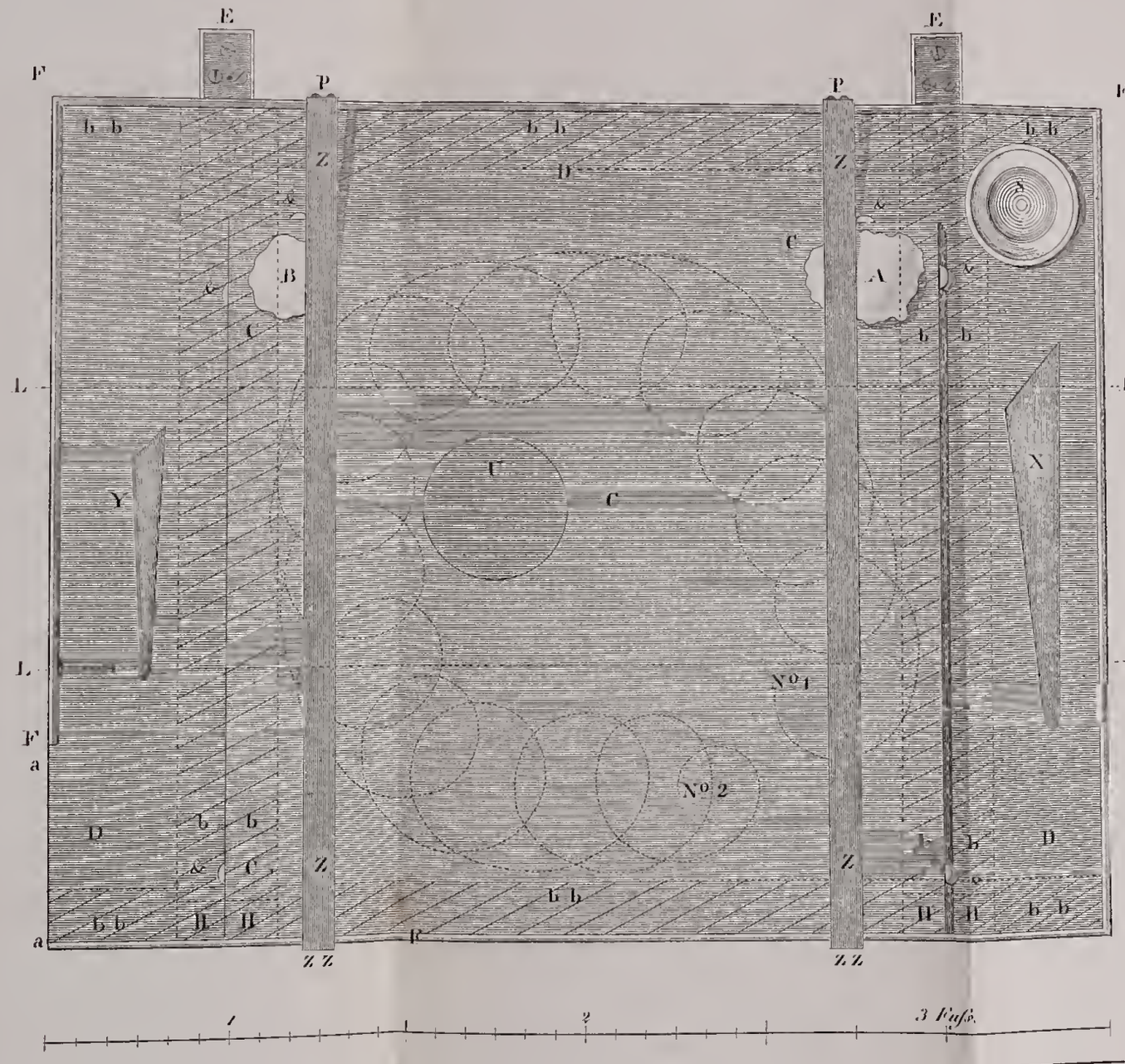


Fig. & X

Fig. Z Z X

Bouvier.

Farbekasten zur rechten Hand.

Fig. I.

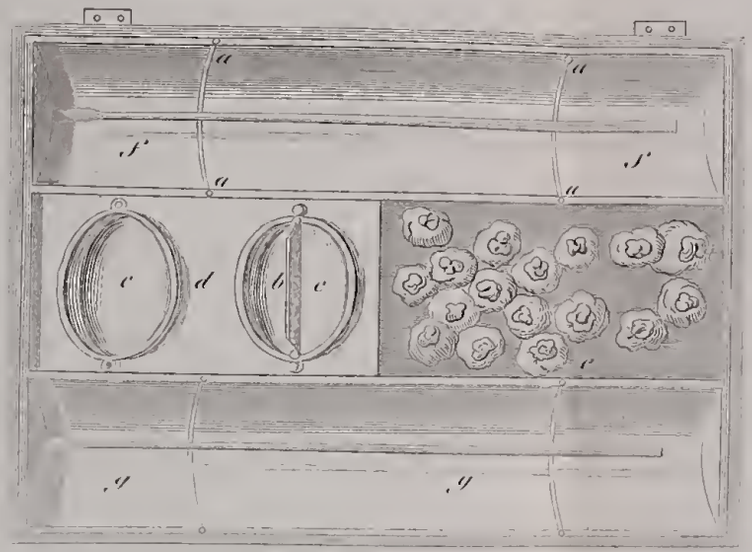
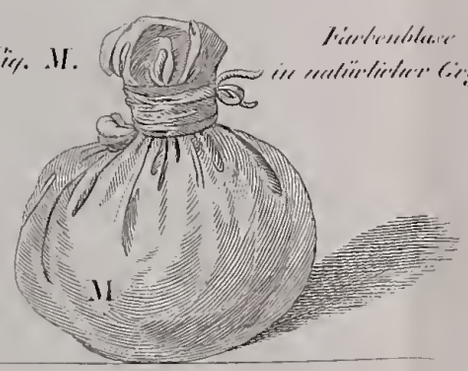


Fig. M.



Farbenblase in natürlicher Größe.

Maaßstab von 2 Fuß der Fuß a 12 Zoll.

Fig. K.

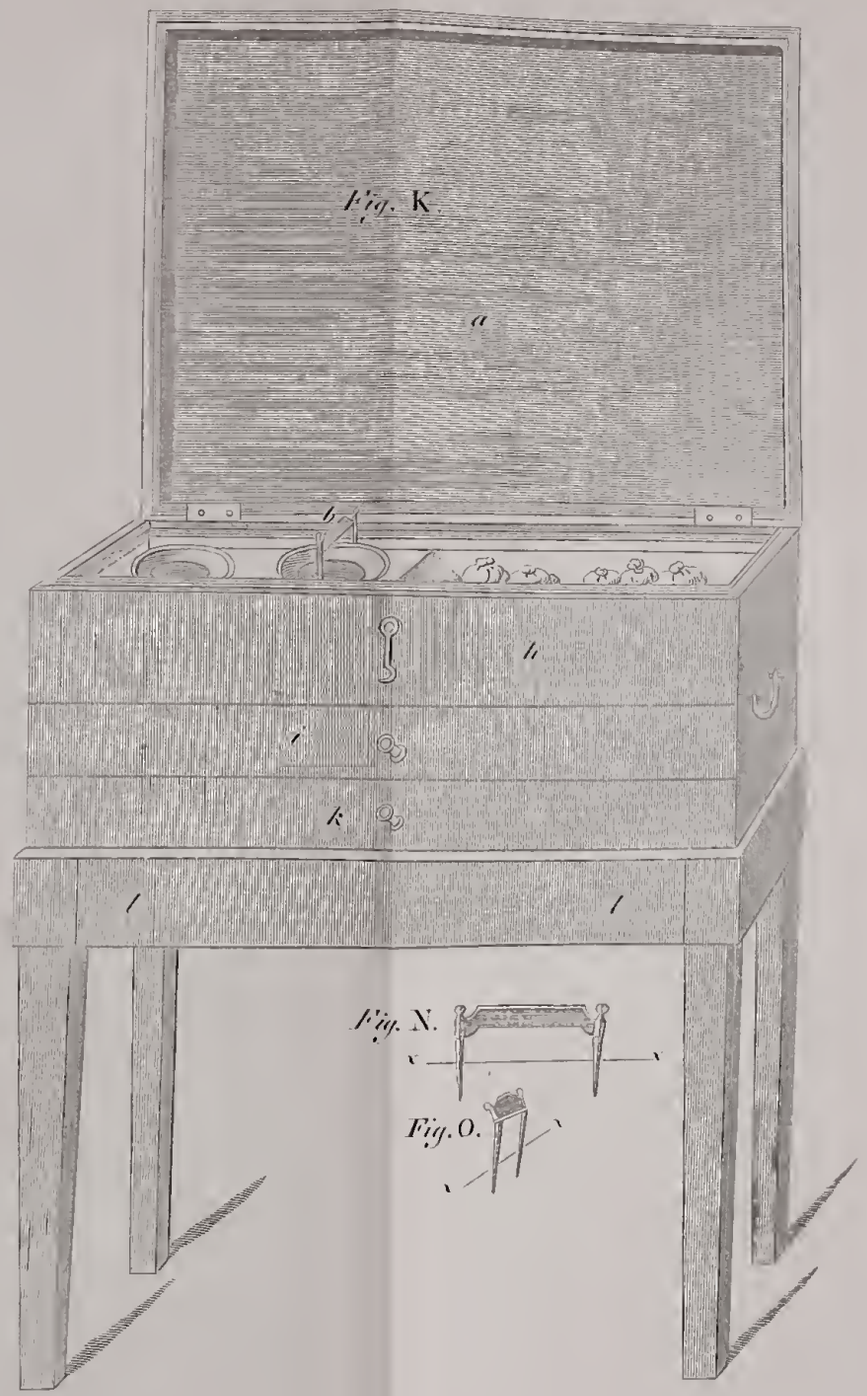


Fig. N.

Fig. O.

Bouvier.

J. C. Sturm sc. Lahr.

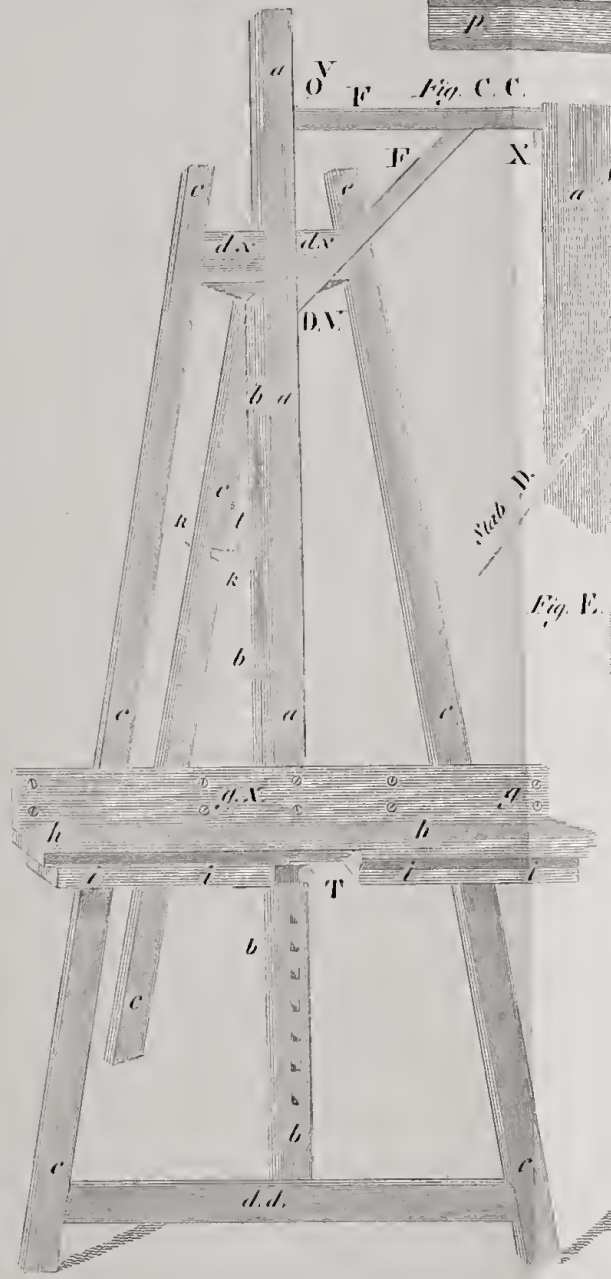
Staffelei rückwärts. Fig. B.

Armstütze Fig. C.

Fig. D.

Fig. C.C. Träger X.

Staffelei vorwärts.



Grundriss des Tischchen worauf das Bild ruhet. Fig. F.

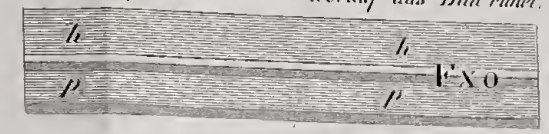
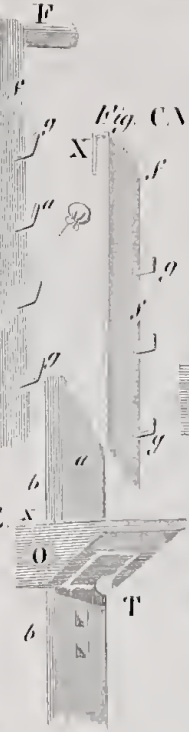


Fig. C.C. Fig. C.X.



Stab D.

Durchschnitt der Fig. E.

Fig. E.

Fig. A.

Staffelei mit der Stellschraube.

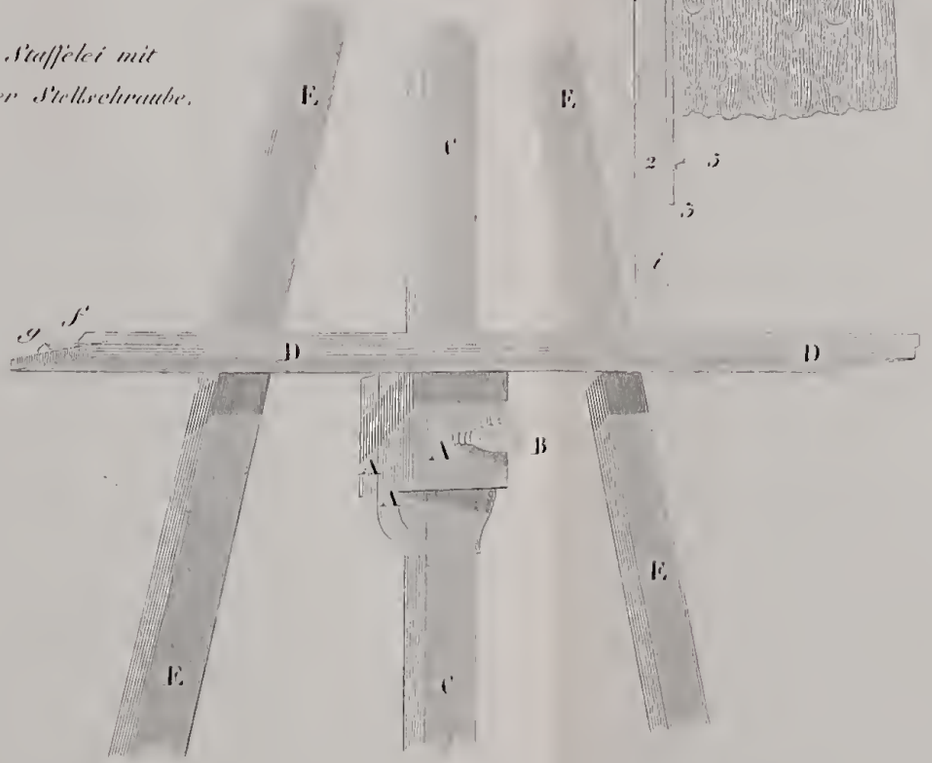


Fig. O.

hängende Gardine

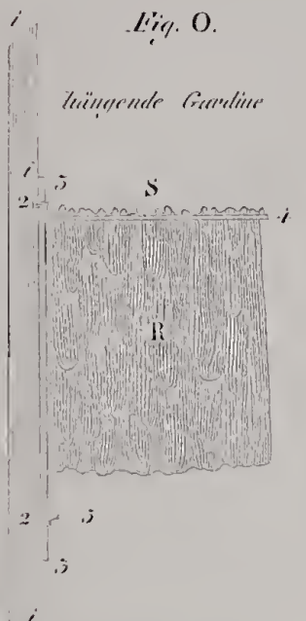
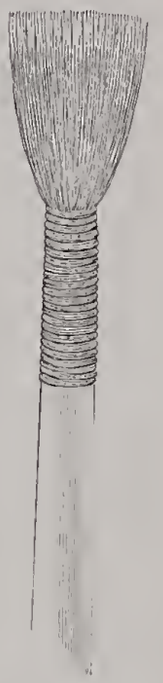


Fig. E.



beyde Pinsel haben die natürliche Grösse.

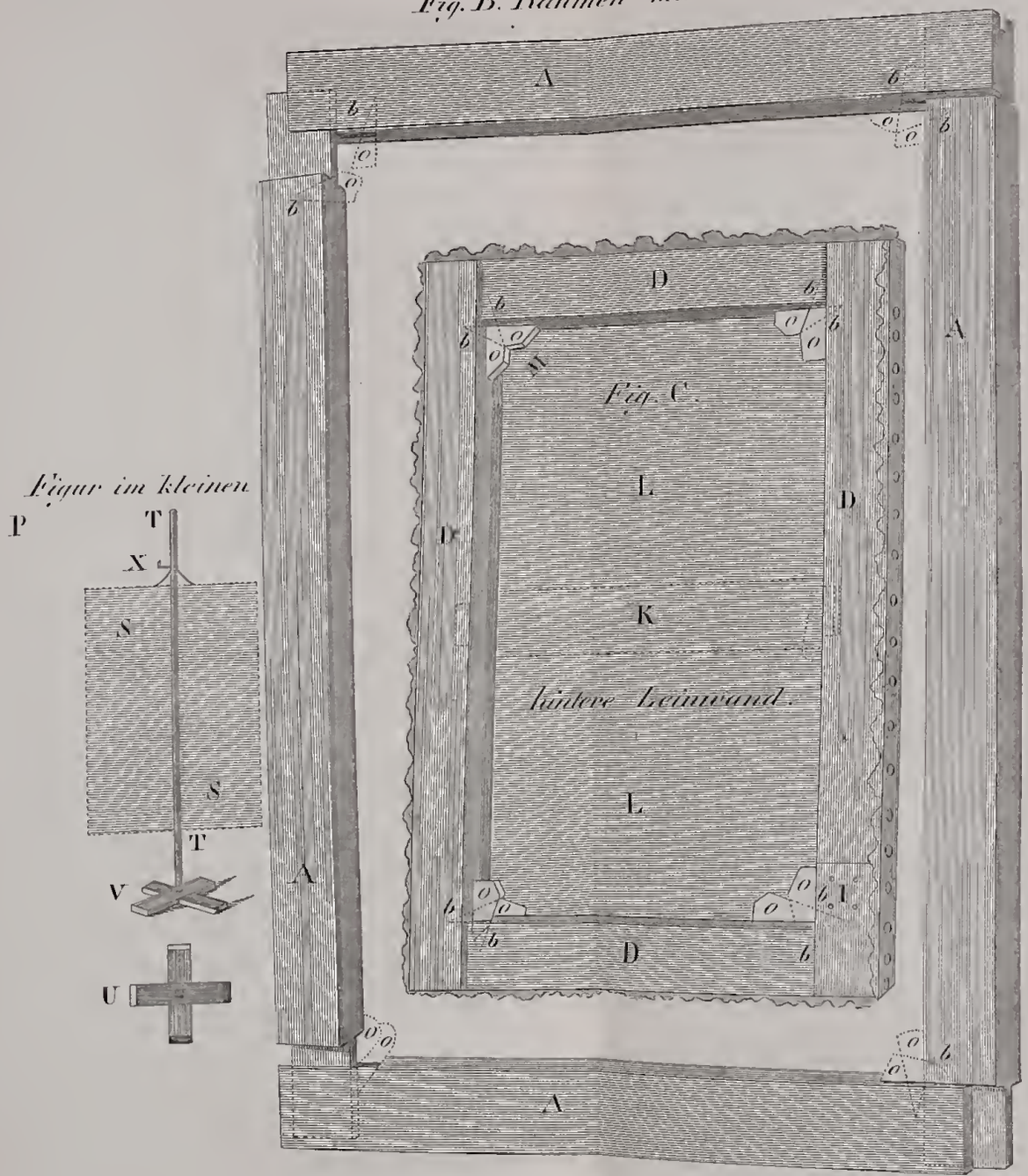
Fig. G.

Futter von Weissblech

J. C. Stucm sc.

Bouvier.

Fig. B. Rahmen mit Keilen.



Figur im kleinen

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

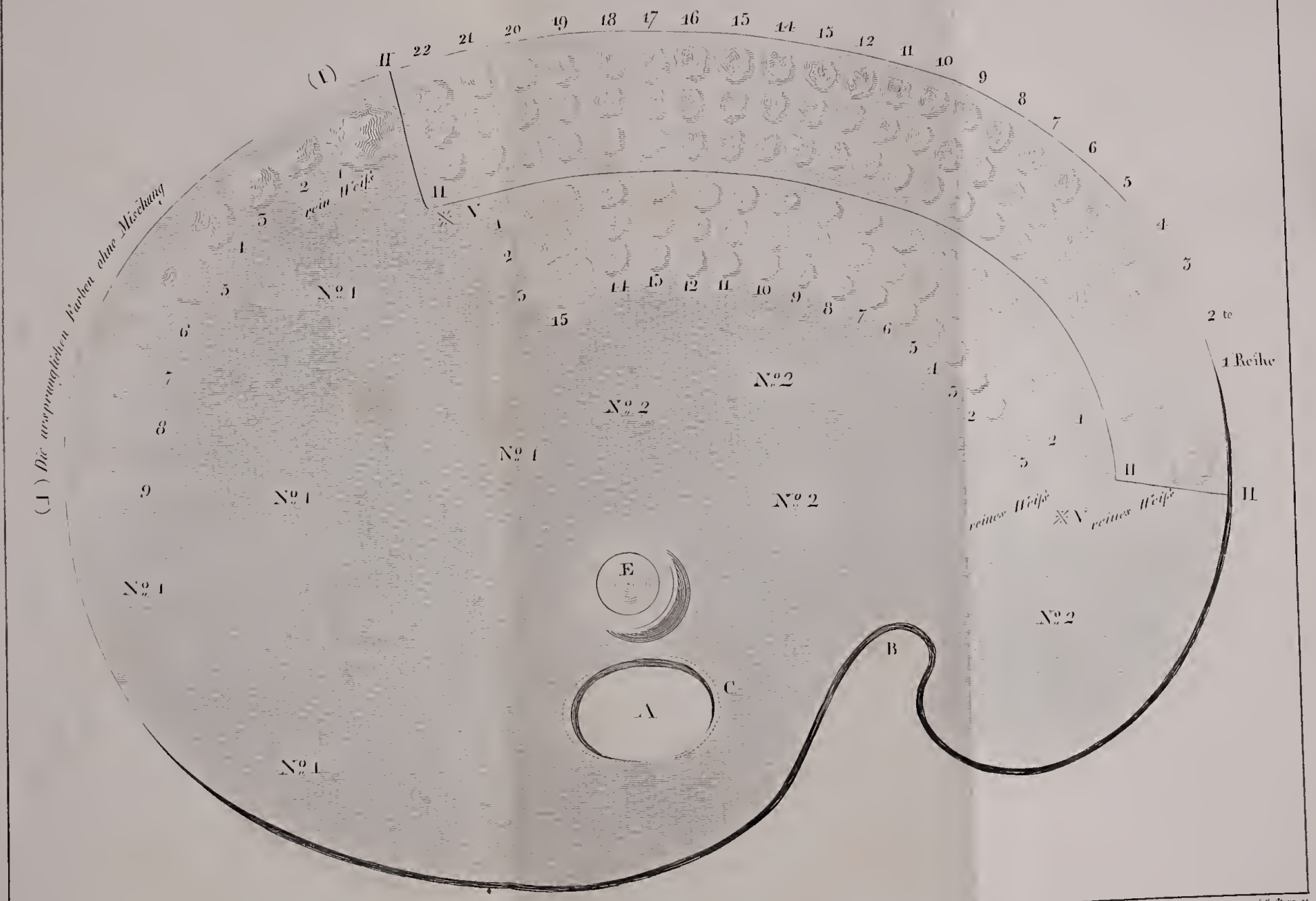
Fig. 5.

J. C. Stern sc. Halle.

Bourrier.

Diese Palette hat die halbe natürliche Größe.

NB. Man setzt die Tinten allezeit am Rand der Palette, wie von II nach II. blos um zwei Kupferplatten zu ersparen, hat man die Palette der Untermahlung ※ unter die Palette der Ausmahlung gestellt.



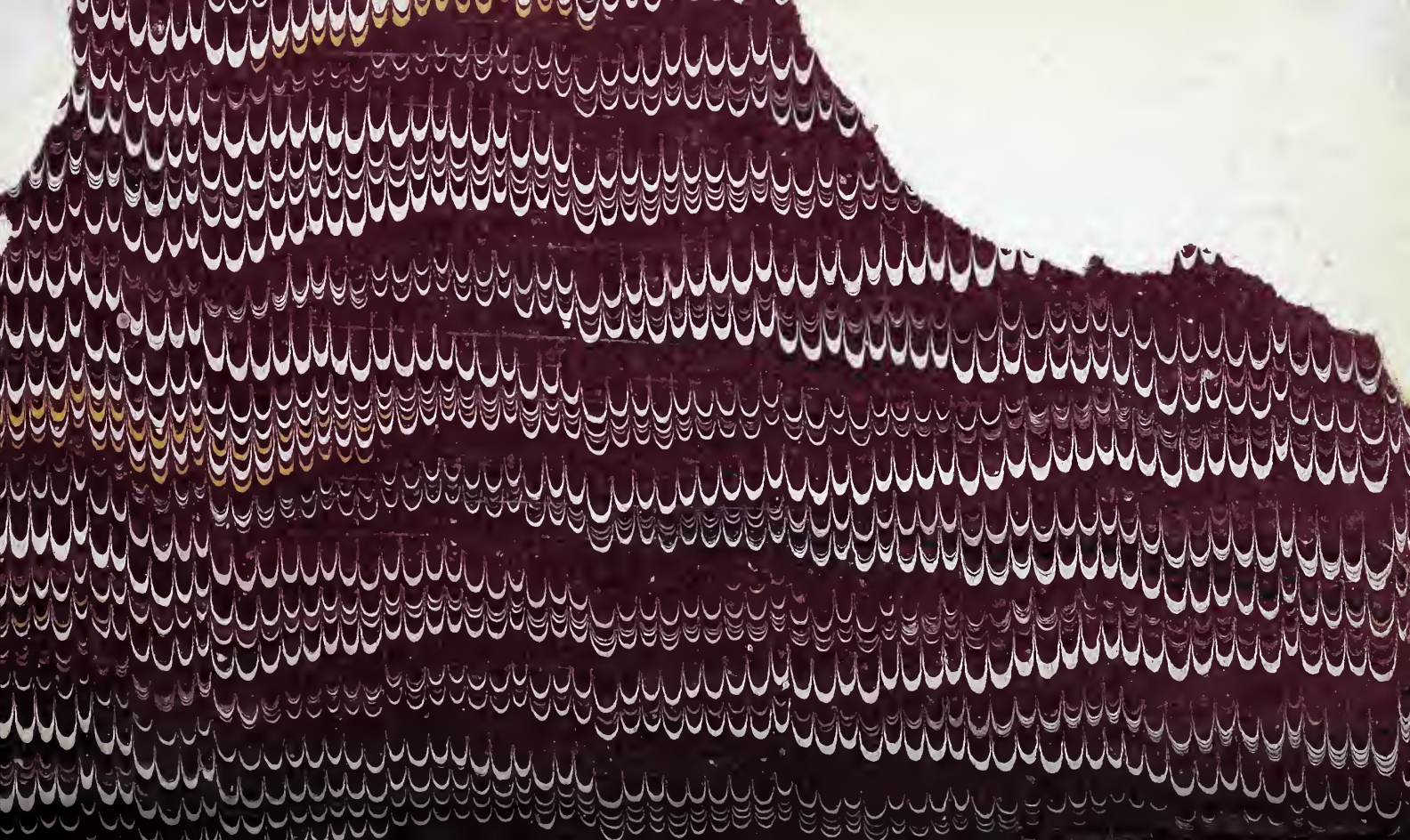
Bouvier.

Ko fu 239

(1910) 320 —

DM 40 —

Ta 79

GETTY CENTER LIBRARY CONS
ND 1500 B78 1875 BKS
c. 1 Bouvier, P. L. (Pier
M.P.L. Bouvier's Handbuch der Oelmalerei

3 3125 00228 8062